DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

V

9.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

LIBRARY
JUN 26 1910
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
K86
Bd. 5
Hft. 1

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

INHALTS-ANGABE.

1894. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Bernstein, Max, Allerhand Sprüchlein	74
Bischoff, D., Ein Jubiläum	37
Kirchbach, Wolfg., Das Malermärchen	62
Meissner, Franz Herm., Arnold Böcklin	21
Raupp, Karl, Die Akademie	39
Riehl, Berthold, Sterzing an der Brennerstrasse als Studienort für Künstler und Kunstfreunde	45
Rosmer, Ernst, Die Sünde	34
Unsere Bilder	43 71
Walter, Fred., Die englische Malerei im Münchener Glaspalast 1893	1
— — Eine Jubiläumsstudie	76

Vollbilder.

	Seite
Alma-Tadema, Laura, In's Garn gegangen	64
Bodenhausen, Cuno von, Frühlingstraum	40
Boecklin, Arnold, Todteninsel	24
— — Villa am Meere	28
— — Im Spiel der Wellen	28
— — Flora	32
— — Frühlingstag	36
Canal, Gilbert von, Landschaft	44
Collin, R., Der Schlaf	52
Corelli, Augusto, Italienische Hochzeitsfeier	40
Dall'Occa Bianca, Ang., Auf der Brücke	48
Dicksee, Frank, R. A., Leila	68
Dicksee, M. J., Besuch bei Angelica Kauffmann	56
Gillard Glindoni, H., A Rebuke	61
Kaulbach, Hermann, Gedenkblatt	37
Lenbach, F. von, Wilhelm Busch	102
— — A. Oberländer	106
Oberländer, A., Titelblatt der «Flieg. Blätter» No. 2000	110
Reinicke, René, Picknick im Walde	116
Scannell, Edith, Die kleine Eva	44
Schneider, H., Kaspar Braun	86
— — Friedrich Schneider	86
Skipworth, F. M., Er kommt nicht	70
Solomon, S. J., Orpheus	73
Stuck, Franz, Die Sünde	36
Vogel, Hermann, Stossseufzer eines deutschen Malers	114
Watts, G. F., Marchioness of Granby	4
— — Hoffnung	8
— — Verlockung (Mischief)	12
— — Leben und Liebe	16
— — Der Tod krönt die Unschuld	18
— — Sic transit	20

Textbilder.

Seite

Böcklin, Arnold, Selbstbildniss 22
— — Der Ritt des Todes 23
— — Ueberfall von Seeräubern 25
— — Tritonenfamilie 27
— — Sieh', es lacht die Au 29
— — Gang zum Bacchustempel 31
Furse, Charles W., Mr. Justice Henn Collins . 10
Hamilton, John McLure, Lesestunde 18
Hardy, Dudley, Mme. Sarah Bernhardt 19
Hood, G. P. Jacomb, Hexentanz 13
Hunt, Thomas, Nur wenige Wörte 11
Pirie, George, Spielende Terrier 11
Spence, Harry, An der normannischen Küste . 15
Steer, P. Wilson, Jonquille 14
Stott of Oldham, William, Portrait des Herrn Tom Millie Dowe 7

Seite

Stott of Oldham, William, Am Kamin . . . 9
Stuck, Franz, Vignette 36
Textillustrationen zu Berthold Riehl, Sterzing an der Brennerstrasse 46 47 48 49 51 52 53 54 55 57 59 60 61
Textillustrationen aus «Fliegende Blätter» 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118
Watts, G. F., Ophelia 2
— — Der glückliche Krieger 3
— — Lady Lifford 5
— — Klytia 6
— — Cardinal Manning 17

DIE ENGLISCHE MALEREI IM MÜNCHENER GLASPALASTE 1893.

VON

FRED. WALTER.

G. F. Watts. Ophelia.

Wir Deutschen, oder, um gerecht zu sein, wir Continentler, sind lächerlich lange in Unkenntnis über englische Kunst verblieben, deren Werke auf festländischen Ausstellungen nur vereinzelt auftraten. Das reiche Alt-England ist in der Lage, die Schöpfungen seiner Meister selbst aufzubrauchen und von den Perlen dieser Schöpfungen haben heute noch Jene, die England nicht selbst besuchen konnten, nur aus Reproduktionen Kenntnis.

Reynold und Gainsborough, Hogarth, — der Maler Hogarth, — Turner, Constable, Lawrence, Landseer, sind in den Museen des Festlandes fast nicht vertreten. Der stark entwickelte englische Nationalstolz liess die Werke dieser grossen Meister nicht über den Kanal und Vereinzeltes, was doch den Weg herüber gefunden, wird und wurde nach Möglichkeit zurückgekauft. So behielten sie bis in die neueste Zeit alles Grosse, was drüben gemalt wurde, für sich selbst und nur hin und wieder gelangten etliche englische Bilder zu Pariser und anderen Ausstellungen und gaben der Menge Kunde von einer Kunstblüthe, die sie nicht geahnt. Aber im Allgemeinen hatte man eine sehr dunkle Vorstellung von englischer Malerei.

Wer dann zum ersten Male über den Kanal kam und die Wunder der Londoner Nationalgalerie, des Kensingtonmuseums oder gar die köstlichen Juwele in den Privatsammlungen reicher Mäcene zu sehen bekam, war zumeist nicht wenig verwundert, mit einem Male eine so vornehme, so vielseitig und eigenartig producirende Kunst zu entdecken. Ueberhaupt wird jeder Englandfahrer, der das Aermelmeer zum ersten Male passirt, in vielen Dingen wunderbar enttäuscht sein, — ent-

täuscht bis zum Entzücken. Das ist nicht das unwirthliche Nebelheim, das er sich geträumt. Die grosse Stadt, die er sich grau, unfreundlich, kalt und nüchtern vorgestellt hat, ist grossartig schön, abwechslungsreich, malerisch, wie kaum eine andere Stadt der Welt. Die Menschen, die er sich steif, eckig und zugeknöpft dachte, sind elegant, liebenswürdig und gefällig. Und die Frauen, die er ledern, prüde, extravagant und ungelenk vermeinte, sind die schönsten Frauen, die es gibt, rassig, anmuthig, vornehm. Er sieht die schönsten Haare, die lebendigsten Augen, die stolzesten Gestalten, Gestalten von jener mit Kraft gepaarten Geschmeidigkeit, die so massvolle und edle Bewegungen veranlasst.

Und wie die Frau in jedem Lande ist die Kunst. —

Das regere Ausstellungsleben im letzten Jahrzehnt hat uns nun auch nach und nach die Bekanntschaft der englischen Maler vermittelt. Zumal seit dem Jahre 1888, der Zeit, da München seine alljährlichen internationalen Bilderschauen hat, — fürder deren sogar zwei, — haben wir sie in allen ihren Richtungen kennen gelernt und erfahren, dass sie reich ist wie das Land, in dem sie blüht. Wir haben die vornehmsten Bildnismaler, die kühnsten Koloristen, die zartsinnigsten Romantiker und die feinsten Stilisten gesehen, die Schule von Glasgow mit ihren gewaltigen Häuptern Guthrie, Lavery und Walton, die Praeraphaeliten Walker und seine Epigonen, die kühl vornehmen Akademiker u. s. w. Wir haben mancherlei gelernt von diesen englischen Malern und Viele, die nicht höher schworen, als auf Paris, finden nun, dass das Wesen der Engländer dem unsrigen beträchtlich näher stehe. Bei den Franzosen war es im Grunde das enorme Können fast allein, was uns imponirt hat, ein Können, das der deutschen Malerei gewaltig zu rathen gab nach der nachlässigen Genialität, die sie in ihren Flegeljahren seit ihrer Wiedergeburt im zweiten Halbhundert dieses Säculums entwickelte. Da sah man an den Franzosen, was Alles zu lernen war und wie man lernen kann. Aber was aus den Werken der englischen Künstler mit jedem Jahre eindringlicher zu uns spricht, ist mehr als die Vollkommenheit im handwerksmässigen Theil der Kunst. Da ist Gemüth und Poesie, da ist Sinn für Märchenzauber und Frauenanmuth, die im Schatten der «moulins rouges» und der «closeries de lilas» nicht gedeiht, da ist Melancholie und Romantik, Mitleid und naive Freude, Verständnis für die Kinderseele, — da ist ein Geist, dem deutschen Geist verwandt. Eine Kunst, die nicht nöthig hatte, das Auffallen um des Auffallens willen zu suchen, die nicht den Stempel des verzweifelten Ringens nach Erfolg trägt, welcher den «clous» der Pariser Salons doch immer aufgeprägt ist. Die Seele der englischen Kunst ist immer Harmonie, die Seele der französischen Kunst ist fast immer Effekt, wenn auch nicht ein Effekt, der auf besonders niedrige Geschmacksinstinkte rechnet. Aber doch zu zwei Dritteln eine Kunst «pour épater les bourgeois». In jüngster Zeit erst zeigt auch die französische Malerei grösseres Streben nach intimen Reizen; ihre Stärke aber liegt im dekorativen Element und wird immer darin liegen.

Drüben über'm Kanal ist die Kunst aristokratisch durch und durch, sie ist weder auf den hoffähigen noch auf den kleinbürgerlichen süssen Pöbel berechnet. Ein Watts, ein Waterhouse, ein Holman Hunt, ein Stott of Oldham, ein Roche, Henry oder Hornel, ein Brangwyn, Paterson oder Hamilton hatten der Menge nie etwas zu sagen und haben ihr nie etwas gesagt. Sie ist an ihren Bildern in den Ausstellungen vorbeigefluthet und kennt ihre Namen kaum. Dafür haben Jene eine begrenzte aber zuverlässige Gemeinde wahrhaft Gebildeter. Ein solcher ist stolz, dem Fremden, der ihn besucht, ein Bild von Burne Jones oder ein Portrait von Sir John Millais zeigen zu können. Wenn eine besonders schöne Gravüre entstanden ist, ziehen sie ein paar Dutzend Blätter ab und schneiden dann die Platte in Stücke und man bezahlt vielleicht dann für einen Abzug das zwanzigfache von dem, was man bei uns bezahlen würde. In einem einigermassen anständigen englischen Privathaus sieht man keinen Schund an der Wand; sehr oft aber ist jede Tafel, welche die Wände schmückt, ein Kunstwerk von Rang. Künstlern ersten Grades wurden die höchsten Würden im Lande erschlossen, wie Millais und Leighton. Das Alles schafft einen Boden, wo Kunst gesund gedeihen kann. Und dazu kommt noch Eins: wenn mich flüchtige Beobachtung nicht trog, so fühlen sich dort die Künstler von Bedeutung, auch wenn sie in ihren Richtungen weit auseinandergehen, mehr wie bei uns als Glieder eines Standes, als echte Aristokraten, deren Rang etwas Höheres bestimmt als Zufälligkeit der Geburt. Ich hörte aus dem Munde eines ausgesprochenen und in

seiner Kunst leidlich steifen Akademikers das begeisterte Lob moderner, impressionistisch veranlagter Kollegen, und Bilder von ihrer Hand schmückten die Wände seiner fürstlichen Gemächer. Und wenn auch Cliquewesen und Bonzenthum für den Kundigen dort wie hier zu entdecken sein werden, die bösen Dinge liegen jedenfalls weniger störend am Tage als anderswo. Alles in Allem: Die Vorbedingungen für ein gedeihliches und freies Kunstschaffen sind dem englischen Maler in ausreichendem Masse gegeben und seine Schöpfungen zeugen davon.

Spezielle Berührungspunkte hatten, seit sie hier verkehren, die englischen Maler mit dem Geschmacke ihrer Münchener Kollegen und deren verständnisvollen Freunde.

Die Schotten errangen hier ihren ersten glänzenden Sieg und veranlassten, dass mancher seine Farbenskala auf vollere, kräftigere Akorde stimmte, ohne dass sie, wie man anfangs befürchtet hat, thörichte Nachahmungen hervorriefen. Die englische Landschaft, das englische Bildnis hat Schule gemacht. Vor Ouless und Orchardson haben Leute ihre Achtung bezeugt, die sonst gewohnheitsmässig alles Neue und Nichtdahiesige verachten, — eine ganz traurige Spezialität einzelner deutscher Grössen in der Malerwelt. Englische Bilder sind in unverhältnismässiger Anzahl hier verkauft worden, viele wurden mit Medaillen ausgezeichnet, während im Ausland, namentlich in Frankreich, das Verständnis für englische Malerei sich immer noch langsam Bahn bricht.

Speziell für die vollen, weichen Farbenklänge der schottischen Koloristen hat man an der Seine noch wenig Sinn und ich sah im «alten Salon» ein prächtiges Amazonenbildnis Lavery's in einem Nebensaal hoch unter der Decke hängen, — im «alten Salon», — die Herren auf dem Marsfelde sehen sich ihre fremden Gäste schon genauer an. —

G. F. Watts. Der glückliche Krieger.

Die Münchener Ausstellungen beherbergen auch im heurigen Jahre eine stattliche Anzahl englischer Bilder und speziell im Glaspalast treffen wir eine englische Abtheilung an, welche die Bildergruppen der übrigen Nationalitäten, was geschlossene, einheitliche Wirkung und durchschnittlichen Werth betrifft, weit, weit hinter sich lässt.

Italien, Spanien, Holland und Belgien haben neben vielem Guten auch Vieles von dem geschickt, was der Maler mit dem angenehmen Titel «Kitsch» bezeichnet. Bei den Engländern ist kaum ein Bild zu entdecken, das schlechterdings blos um's Geld gemalt wäre. Nicht lauter Galeriestücke first rate. Aber durchaus Aeusserungen künstlerischer Individualitäten. Zwei Säle von Kunstwerken in einem Ozean von «Gemälden».

Der interessanteste unter den ausländischen Gästen des Glaspalastes ist George Frederick Watts, den man bisher bei uns fast nur vom Hörensagen kannte, ein Maler, der sehr wenig «im Handel» ist. Seine 23 Bilder vergelten den Besuch dieser Ausstellung schon für sich allein. Wenn sie auch nicht lauter allererste Arbeiten des englischen Böcklin bedeuten, sie geben doch ein erschöpfendes Bild dieser hocheigenartigen Künstlernatur. Bei wenigen Anderen spricht der seelische, — nicht der anekdotische, — Inhalt eines Bildes so eindringlich zu uns wie bei Watts. Das ist kein poetisch veranlagter Maler, das ist ein Dichter von Gottes Gnaden, der nur zufällig statt mit Papier und Tinte, mit Farben und Leinwand hantirt. Und dazu ist er auf der anderen Seite ein Maler, der die Ausdrucksmittel seines Handwerks bis zum Erreichen ihrer feinsten Reize beherrscht. Seine viel stärkere Nervosität, sein trockenes Kolorit und seine manchmal etwas zu auffällige Verwandtschaft zum Herrn «Deutobold Allegoriewitsch Mystificinsky» scheiden ihn wohl von dem in Allem gesunden Vollblutmenschen Arnold Böcklin. In seiner künstlerischen Reinheit, in der unbegrenzten Mannigfaltigkeit seiner Begabung aber reicht er bis zur Höhe dieses Giganten hinan. Auch Watts hat nie vor seinem Schaffen die Genehmigung eines hohen Adels und verehrten Publici eingeholt und auch nicht das Urtheil massgebender und hochmögender Kollegen. Da war der Gedanke, — da war die Leinwand, — da war das Bild. Nun hat er's vielleicht mit den Kollegen dadurch verdorben, dass er die Hauptfigur in ein saftiges Chokoladebraun tauchte, mit dem Publikum dadurch, dass er zu viel hineingeheimnisste, — was gilt's ihm. Sein Bild hat er sich von der Seele herunter gemalt! Und alle Kunstwerke der Welt, welche diesen Namen in vollem Maasse verdienen, sind von der Seele ihres Schöpfers heruntergemalt, gemeisselt, geschrieben und gesungen. Das Werden hoher Kunstwerke ist Schicksal, sie müssen entstehen, sie sind keine zufälligen Erscheinungen, sie sind sozusagen die Consequenzen langer Reihen von Entwicklungsmomenten der Cultur. «Die Venus von Melos», «Die Sixtinische Madonna», «Der Dom von Sankt Peter», «Die neunte Symphonie», «Die Todteninsel», «Der Nibelungenring», «Faust» und «Das Lied von der Glocke», das sind lauter Etappen in der Bildung des Menschengeschlechtes, sie mussten kommen und so werden wie sie sind. Doch das führt zu weit. Es sollte nur gesagt werden, dass Watts' Werke so entstehen, wie die Werke eines echten Künstlers entstehen müssen, aus dem Bedürfnis eines Temperaments heraus.

Manches von diesen Werken ist ein abgerundetes, vollendetes Gedicht.

«Die Hoffnung»: Eine edle Gestalt, die auf der Erdkugel ruht, mit verbundenen Augen, das Ohr herabgeneigt zu ihrer Harfe, auf deren letzter Saite ihre Finger spielen. Ueber ihr leuchtet ein Stern! Die Hoffnung! Sie thront über der Welt, die kein Jammerthal mehr ist, sondern ein Paradies, sobald der Klang ihrer Harfe über sie hinrauscht. Nur eine goldene Saite hat diese Harfe mehr, — die letzte. Aber blind für Alles, was um sie ist, beugt sich die Hoffnung über ihr Saitenspiel und lauscht dem einen Ton und alles Weh und Elend und alle Sorge und Noth sind vergessen. Um diesen Klang allein ist das Leben des Lebens werth. «Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geissel, des Mächtigen Druck, der Stolzen Misshandlungen, den Uebermuth der Aemter und die Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist», wenn nicht die Hoffnung bliebe auf Besserung. Sie hält uns mächtiger als die Furcht am Leben fest. Der helle Klang ihrer letzten Saite trifft unser Herz und es geht ein Stern auf in tiefer Nacht. Sie ist schon etwas vom Glück, — sie ist für unendlich Viele das Glück selber. — — —

«Sic transit!» — Stumm und starr, — starr und stumm! — Die mächtigen Glieder, die so stolze Kraft einst geschwellt, liegen kalt und hart wie Marmor da, und steif und regungslos und hässlich. Gut, dass das Leichentuch die ersten Spuren schaurigen Verfalls bedeckt. Starr und stumm, — stumm und starr! Was will der gleissende Kram nun zu seinen Füssen? Die blinkenden Waffen, vor deren Schein die Feinde gezittert? — Totes Erz! Leer die goldene Schale, aus der er Jubel getrunken und glänzende Siege gefeiert in doppeltem Rausch. Welk die Blumen der Liebe, welk der Lorbeer des Ruhms! Verstummt die Saiten der Cither, über die seine Finger hingespielt in zärtlicher Schäferstunde! Werthlos Papier für ihn die Seiten des Buches, in dem er Wahrheit suchte in Stunden stiller Selbsteinkehr! Vorbei, vorbei! Der Schlummernde braucht Euch fürder nicht! Werdet Moder wie er! — So geht der Glanz der Welt dahin!

G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Marchioness of Granby.

«Der glückliche Krieger!» Ein sterbender junger Held, von dessen Haupt der Helm sinkt und von dessen Lippen der Kuss eines schemenhaften Weibes das letzte Leben trinkt: Gesiegt, gesiegt! Donnernder Jubel rollt über das Brachfeld hin, über erkaltete Leichen und über Sterbende, deren Seele auf diesem Strom von Triumphtönen hinüberschwimmt, und über Lebendige, Sieger und Besiegte. Gesiegt, Gesiegt! Noch eben hat der junge Held sein Schwert geschwungen, von dessen spiegelndem Stahl purpurne Tropfen hinabrannen. Nun fährt seine Hand nach der Halsberge! Was ist das? Heiss und roth strömt es heraus! Und wie es brennt auf einmal! Erst hat er Nichts gefühlt, jetzt glüht es wie Feuer! Heiss rinnt es unterm Harnisch herab aus der Wunde, die er im Kampfes-Taumel und Sieges-Rausch nicht wahrnahm. Wie der Helm drückt, — Gottlob, da fällt er hinten über. Sein Antlitz wird bleich, vor seinen Augen kreisen immer mehr im Nebel verschwimmend die Gestalten, vor seinen Ohren braust es und rauscht und saust und klingt. Ein Wirbel fasst ihn, Alles verwischt sich, nur Eins bleibt fest in seinem Empfinden, das dahinjagt in wahnsinniger Hast. Er sieht es deutlich, ein süsses, holdes Gesicht. Das ist der Engel des Sieges, der sich nun über ihn beugt. Ob er sie kennt, — diese Lippen! Sie haben ihm den ersten Kuss gegeben, — sie gaben ihm den letzten. Jetzt brennen keine Wunden mehr. Aus dem Rauschen und Brausen lösen sich helle, liebliche Klänge, — schimmernde Weiten thun sich auf, — heitere Gestalten winken, alles Empfinden löst sich in einen Strom von Licht — Glücklicher Krieger! — —

G. F. Watts. Lady Lilford.

«Verlockung». Mit Rosenketten zieht er den Jüngling in's Verderben, der geflügelte Gott. Eine Welt von Wonne hat er ihm versprochen und schon beim ersten Schritt in's erträumte Paradies umschlingt ihm stachliges Brombeergerank die prangende Pracht seiner Glieder! Nur immer weiter hercin! Das ist die Liebe. Und wenn Du zuletzt verblutest unter den Dornen, Rosen umblühen Dich doch! Was thut's, — Du hast geliebt. Verblutend wirst Du noch mitleidig lächeln über die Armen, welche die Rosen nicht gepflückt und nicht geblutet haben. —

«Der Tod krönt die Unschuld». Schlafe mein Kindlein, schlafe und erwache nie mehr! Lasse Dich's ja nicht gereuen, dass Du von dem Treiben dieser Welt nicht mehr hattest als einen flüchtigen Blick durch die Thürritzen in den glänzenden Saal. Es ist kein Schreckbild, das Dich in die Arme nimmt — ich bin der Friede, ich kröne Dich mit der Krone der Unschuld. Ich bin die Mutter, an deren Busen Alle entschlummern, die Wilden und die Stillen, die Guten und die Bösen. Du schlummerst hinüber, bevor Du Dir noch Narben geholt im Kampfe, der Keinem ausbleibt. Du bist lächelnd eingenickt, ohne Furcht und rein wie der neugeborne Schnee! Und wie der Kampf bleibt auch die Sünde Keinem aus, — Du gingst, bevor sie kam. Es ist gut ruh'n im Schatten meiner dunklen Riesenflügel, gut ruh'n für Dich, der das Sehnen und Bangen, das Streben und Verzagen des Lebens nie erfuhr! — —

«Leben und Liebe». Dünkt sie Dir eng die Klippe, über die ich Dich führe, schwindelig, jäh abfallend zur Tiefe, steinig und steil? Getrost, das Ziel lohnt der Wanderung, wenn ich Dein Geleiter bin!

Traue mir und halte Dich an mich! Wen ich führe, der ist gut geführt und wenn der Weg durch Nacht und Grausen geht. Ich bin die Liebe, Du bist das Leben, ich bin die Liebe, ich bin das Leben, — wir Beide sind eins! Lasse Dein Bangen! Zehn Schritte noch und es sprossen Blumen aus dem Gestein und Du bist im Garten Eden!

«Ophelia». Ihr Kinderköpfchen hielt diesen Ansturm von Weh nicht aus! Zuerst fing sie an wirre Lieder zu singen, — böse Lieder, von denen ihr jungfräuliches Herz nichts wusste. Dann ging sie fort. —

«Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuss, Nesseln, Masslieb, Purpurblumen:
Dort, als sie aufklomm um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indess sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod».

So starb Ophelia! Wie das unglückliche Mädchen aufklimmend zum alten Weidenbaum in's Wasser hinab sah, hat sie der Maler uns gezeigt.

— — — —

Es hätte grossen Reiz, so Bild um Bild von Watt's gemalten Versen in Worte umzusetzen. Oft freilich wird seine Allegorie zu gewaltsam, sein Mysticismus zu mystisch. Bilder, wie «Zeit, Tod und Gericht», das er durch die Unterschrift, «Wer den Sturm sieht, soll nicht säen, wess Blick den Wolken folgt, soll nicht ernten», noch räthselhafter gemacht hat, — wie «Fata Morgana», «Der Bewohner des Allerinnersten», brauchen schon ein Kommentar, sie sprechen nicht mehr für sich selbst. Doch das sind Launen, wie man sie Künstlern von seinem Range verzeiht. Sehr ähnlich darin ist ihm von deutschen Malern einer, — Max Klinger. Aber seine radirten Bildercyclen

G. F. Watts. Klytia.

poetischen und philosophischen Inhalts liegen bequemer in der Hand für den, der sich in ihre Räthsel vertiefen mag.

Von klassischer Grösse ist Watts als Bildnissmaler und aus diesem Gebiete seiner Kunst sind in der Münchener Ausstellung ganz besonders köstliche Perlen zu sehen. Sein wuchtiges Portrait des Lord Lawrence, sein Bildnis des Cardinals Manning, das an die grössten Cinquecentisten mahnt, sein Conterfei Rossetti's, des berühmten Praeraphaeliten, das sind Meisterwerke ersten Ranges. Das Portrait der Countess Somers beweist, was Watts bei den alten Venetianern gelernt hat und reicht, was Grösse der Auffassung und Einfachheit des Vortrages betrifft, an Leonardo's «Mona Lisa» heran. Ganz anderer Art wiederum ist das Bildnis der Marchioness of Granby, das wir umstehend als Vollbild wiedergeben. Ein bestrickender Liebreiz, nicht ganz frei von einer gewissen Schwermuth, liegt über diesem Frauenhaupt ausgebreitet, das ebenso gut als das Abbild einer lyrischen Muse gelten könnte. Wunderschön und doch keine Schönmalerei, gibt uns das Bildnis den edelsten Reiz englischer Frauenanmuth wieder. Nicht minder schön aber als das von gött-

licher Hoheit gekrönte Haupt ist der originelle Hintergrund gemalt, eine wundervoll duftige Berglandschaft. Dieser Hintergrund macht mit der Figur zusammen ein Ganzes aus, das viel zu rathen gibt. Er erzählt jedenfalls eine Geschichte zusammen mit der verschleierten Wehmuth im Blick der schönen Frau und ich meine beinahe, die Lösung des Räthsels heisse: Heimweh.

Als Landschafter von vielen Graden offenbart sich Watts auch mit seiner unbeschreiblich duftigen Ansicht von Corsica von der See aus und nicht minder mit seinem Blick auf den «Ararat», der die enorme Höhe des riesigen Berges in merkwürdig überzeugender Wirkung zum Ausdruck bringt. «Die Liebe und der Tod» ist wieder eine Farbendichtung: Der geflügelte Liebesgott scheucht die in weisse Falten gehüllte Gestalt des Todes von einer Schwelle, die er beschützt. Schwächer, besonders schwächer in der Mache ist «Kain und Abel», beinahe an Leighton's akademische, leidenschaftslose Art erinnert das lebensgrosse Bild eines eben zur jungfräulichen Reife gelangten Weibes, das sich zum Bade rüstet. Lady Lilford's Bildnis ist wohl der Anregung der grossen englischen Portraitisten vom Anfange des Jahrhunderts zuzuschreiben. Man sieht, der Künstler ist den manigfachsten Anregungen zugänglich gewesen; aber nie ist er ein Nachahmer, immer spricht aus dem Werke seine eigene Empfindung lauter als das Vorbild.

Auch als Plastiker stellt er sich uns vor mit einer Büste der «Klytia», womit er die auf der ganzen Welt in Nachbildungen verbreitete Klytiabüste des britischen Museums in London, — die übrigens in Wahrheit eine Portraitbüste römischer Provenienz ist, — glücklich variirt. Watts stellt den Moment, da Appolo's Geliebte in eine Blume verwandelt wird, in viel leidenschaftlicherer Bewegung des üppigen Körpers dar, als das bekannte Original.

Jedenfalls hat das Werk nicht im Mindesten den Charakter eines dilettantischen Versuchs in fremdem Fache, sondern es sieht vollkommen aus wie das künstlerische Erzeugnis eines Bildhauers von Beruf.

In England und in Frankreich ist es, nebenbei gesagt, viel häufiger als bei uns, dass Bildhauer als Maler und Maler als Bildhauer arbeiten. Von Engländern nennen wir für ersteren Fall John Swan, für letzteren eben G. F. Watts, von Franzosen für erstere Kombination Falguières, für letztere Gérome, — alle Vier auf der Münchener Jahresausstellung von 1893 brillant vertreten. Leighton verdankt die tadellose Reinheit seiner Zeichnung nicht zum wenigsten dem Umstand, dass er seine Modelle auch plastisch ausarbeitet.

George Frederick Watts ist nicht der einzige wahrhaft grosse englische Maler, der uns in dieser Ausstellung entgegentritt. Vortrefflich, wenn auch nur durch Handzeichnungen vertreten, ist der Praeraphaelit Burne Jones. Er gehört zur strengen Observanz seiner Schule und gerade die hier ausgestellten

William Stott of Oldham. Portrait des Herrn Tom Millie Dow.

Studien zeigen ihn in der stilistischen Formenstrenge, die direkt auf die grossen Vorbilder wie Sandrov Botticelli und Masaccio zurückgreift. Walter Crane, Rossetti, Holman Hunt, blieben wie er bei dieser Richtung, Millais, W. B. Richmond und andere Angehörige der Gruppe gaben es allgemach auf, den Stil einer Zeit wieder zu beleben, in deren naivem Sinn ein moderner Mensch in Wahrheit nicht mehr denken und empfinden kann. Die Praeraphaeliten von reinem Wasser sind eben doch Maniristen, geniale Maniristen freilich, welche die Unpersönlichkeit ihrer Ausdrucksform durch starken persönlichen Geist zu beleben wussten, ganz im Gegensatze z. B. zu der Mehrzahl der deutschen «Nazarener» der dreissiger und vierziger Jahre. Die Epoche der Praeraphaeliten wird in der Geschichte der englischen Kunst ihren Platz behaupten, obwohl sonst die Kunstgeschichte wenig Pietät kennt gegen die Anempfinder. Es handelt sich aber hier doch um sehr individuell entwickelte Geister und ein Adel beherrscht diese Schule, der wohlthätig auch auf viele zeitgenössische Maler des Landes wirkte, die zu dem Dogma der Praeraphaeliten keine Beziehungen hatten. Einige der hier ausgestellten Studien von Burne Jones zeigen eine so holde Reinheit der Form, so überirdisch edlen Ausdruck, dass sie hierin von den schönsten Beispielen des Quatrocento sicherlich nicht übertroffen werden.

Von W. B. Richmond, der ganz zu der Anschauung unserer Zeit zurückgekehrt ist, enthält der Glaspalast ein Mädchenportrait, das Conterfei einer Miss Mackail, so liebenswürdig fraulich, so keusch und zart, dass man den Mangel an Temperament, der für den Maler immer schon bezeichnend war, gerne vergessen mag.

Ein ganzes Temperament ist dafür Mouat Loudan, den wir zum ersten Male und zwar gleich als ganz ausserordentlichen Bildnismaler kennen lernen. Sein Bildnis, eine Dame in grellgrünem Kleid mit korallenrothem Fächer, ist von verblüffender Keckheit der Farbe, aber gewiss nicht unharmonischer Wirkung. Es beweist, dass man die stärksten Kontraste, die in der Wirklichkeit vorkommen, getrost malen darf, nur muss man die Schneid und die Kraft haben, sicher und frisch genug zuzugreifen. Auch ein originelles Landschaftsbild stellt Loudan aus: «Eine Wolke», eine Landschaft, an der der Himmel mit einer eigenartig gebildeten Wolke die Hauptsache ist. Ein feines, poesiereiches Stück Arbeit! Aber Mouat Loudan's drei Kinderbildnisse sind doch das Schönste und Ansprechendste, was wir hier von ihm sehen. Wie lieb und hold, wie entzückend drollig sind diese grossäugigen Babies, denen man die schüchterne Verwunderung über den Vorgang des Gemaltwerdens ankennt; wie bekannt und vertraut sieht uns diese «Kytti» und diese «Isa» und diese «Mary» an, als hätten wir sie schon einmal auf dem Knie geschaukelt und sie wollten sagen: «Denk' nur nach, wir kennen uns schon, Du weisst nur nimmer woher?» Ich meine, es ist eine der höchsten Aufgaben des Portraits, dem Wesen, das es darstellt, Freunde zu erwerben und die, welche jenem Wesen schon freundschaftlich gesinnt waren, mit jedem Anblick freundlich zu grüssen. Es gibt denn auch Menschen, die vor einem schön gemalten Kinderbildnis solcher Art immer was wie Rührung ankommt, immer was von der Stimmung: «Mir ist, als ob ich die Hände auf's Haupt Dir legen sollt». — — Mouat Loudan's Kinderbilder muthen ähnlich an. Und werthvoll sind sie nicht nur ihrem Inhalt nach, — auch als Malereien in ihrer vollen reichen Farbenharmonie verdienen sie Bewunderung.

In England ist heute noch das Dorado der Portraitmalerei, das es schon seit des jüngeren Holbein Zeiten war, und vor Allem ist das Bildnis im künstlerischsten Sinne dort zu Hause. Man «lässt sich dort noch malen» und freut sich dann, wenn das Bild nicht nur ein recht «ähnliches Portrait», sondern auch ein recht gutes Bild ist. Dort wirkt Sargent, der vielleicht von den Lebenden allein in einem Athem mit Velasquez genannt zu werden verdient, Whistler mit der genialen Grösse und Einfachheit seiner Bildnisse, der eminent malerische Shannon, der aristokratische Orchardson, die schon oben genannten Schotten Guthrie und Lavery und noch viele Andere. Hier sind Stott of Oldham, Greiffenhagen, Charles W. Furse, P. Wilson Steer ausser den bereits Erwähnten glänzend vertreten. Stott, der geistreiche Farbenzauberer, dem kein Gebiet der Malerei fremd ist, hat ein Portrait des Mr. Tom Millie Dow beigesteuert, so ein richtiges Atelierbildnis unter Kameraden, woran jede Pose und Schönmacherei schon von vorneherein ausgeschlossen ist. Der gutmüthige, athletische, etwas breitspurige, blonde, englische «Boy», wie er im

G. F. Watts pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hoffnung.

William Stott of Oldham. Am Kamin.

Buche steht, in einer bequemen, gestrickten Hausjacke im Lehnstuhl sitzend, den unentbehrlichen Pfeifenstummel in der Hand. Einer von den brittischen Riesen, nach deren Händedruck man die eigene Hand in Schindeln tragen muss und die beim Football oder ähnlichen Vergnügungen für die Knochen ihrer Nebenmenschen als sehr gefährlich gelten, die aber die besten Freunde der Erde und Kameraden von kindlicher Treuherzigkeit sind. Wahrhaftig, gemalt ist das Bildnis des Herrn Tom Millie Dow wunderschön, aber als Menschenschilderung, als Charakterzeichnung, steht es noch höher und wenn ein späteres Jahrhundert wissen will, wie der prächtigste Typus angelsächsischer Männlichkeit um das Jahr 1893 herum ausgesehen hat, betrachtet er sich dieses Conterfei, — so sah er aus.

Seltsam melancholisch muthet Stott's grosses Dünenbild «Zwei Schwestern» an. Hart am Meere in einer Einsattelung der Dünen sitzen etliche Kinder im Sand. Zweie, zwei Schwestern, gehen eben aus der kleinen Gesellschaft fort und die Eine blickt noch einmal zu den verlassenen Kameraden zurück, — sie wäre wohl gerne noch etwas geblieben. Der Vorwurf an sich ist nicht sehr interessant. Aber wundersam fesselnd ist die über dem Ganzen lagernde kühle, graue, wehmüthige Stimmung. Kein hohes Licht, kein tiefer Schatten, melancholische Stille auch in der Beleuchtung. Das Meer, das im Sonnenglanz so herrlich schön ist, so sieghaft schön, dass man aufjauchzen möchte in seinem Anblick, ist unter trübem Himmel oft schrecklich öde und dann stimmt es traurig, wie nichts Anderes. Und aus dieser Schwermuth heraus macht sich der Beschauer über die durch den Sand hinwandelnden beiden Schwestern seine eigenen wehmuthsvollen Gedanken. In die Stimmung der Landschaft ist ihr Schicksal hineingemalt. Auch ein wunderbares Mondnachtsbild ist von Stott of Oldham's Hand, eine Mondnacht im Sommer über einer Meeresbucht. Es ist eine schwüle Nacht und der Spiegel des Nachtgestirns blitzt nicht grell auf aus schwarzbraunen Fluthen. Mild und gedämpft erscheint das Mondlicht bei der dunstigen Atmosphäre, unsäglich weich und träumerisch ist sein Schein. Es ist nordisches Meer, in das dieser Mond niederblickt und nordischer Himmel, auf dem er glänzt.

Neben diesen feinen Leistungen ist auch von Stott of Oldham's technischer Geschicklichkeit eine frappirende Probe zu sehen, ein Pastell, «Auf der Feuerseite». Eine Interieurstudie, darstellend, wie eine dunkel gekleidete Dame am Kaminfeuer träumerisch im Sessel lehnt. Virtuos sind die Holzmöbel gemalt, die dunkel gegen helle Wände stehen, virtuos die Gestalt der träumenden Frau in der eigenthümlichen Zwitterbeleuchtung, die sich der Maler ausgewählt. Stott ist ein grosser Könner und ein grosser Künstler dazu. Hier in München hat man seinen Werth bald erkannt, — den Werth von Ausländern erkennt man ja immer schneller, — und

eines seiner schönsten Bilder, «Badende Knaben», schmückt die Sammlung unserer «Neuen Pinakothek.

Eine ebenso hervorragende als charakteristische Leistung englischer Bildnismalerei ist das Portrait des Richters «Mr. Henn Collins» von Charles W. Furse. Das ist nicht das Abbild eines englischen Richters, — des englischen Richters muss es heissen. Alles Würde und Steifheit! Nicht ohne eine leise Beimischung von Humor hat der Maler die Grandezza des würdigen Dieners der Themis festgehalten, dem man einen enorm entwickelten Berufsstolz wohl ankennt. Kein Fürst trägt seinen Purpur mit mehr Selbstbewusstsein, als er das blutrothe Gewand des Standes, der über Leben und Freiheit der gewöhnlichen Menschenkinder entscheidet, kein Fürst trägt seine Krone mit mehr Berechtigung als er seine Perücke, die ein höchst bezeichnendes Atribut seines Wesens ist. Ja wahrhaftig, es liegt Humor darin, wie das moderne, vergnügt-röthliche Portweingesicht unter grauen Lockencascaden der Allongeperücke hervorsieht. Merkwürdig gut ist hier der ganze malerische Vortrag dem Vorwurf angepasst, Alles kühl, nüchtern, korrekt, nicht die kleinste malerische Extravaganz hat sich an den Mann des Rechtes herangewagt. Wer den Maler nur aus diesem Bilde kennte, müsste ihn für einen leidlich prosaischen Akademiker halten. Dann gehe man ein paar Säle weiter und sehe Furse's «Lesende Dame» an, die im Watts-Saal placirt ist. Wie weich und duftig, wie dämmerig träumerisch ist der Ton dieses Bildes, einer jungen Frau, die im sicheren Heim behaglich einem Buche nachhängt, und den Gedanken, die es in ihr weckt. Wie vom Bildnis des Herrn Richters alle Weichheit und Poesie, so ist von dieser Tafel jede Härte und Nüchternheit verbannt. Es sind freilich nur ganz hervorragende Könner, die ihre Ausdrucksmittel so mit dem Stoff zu wechseln vermögen, aber die Sache selbst ist so richtig. Es gibt sehr berühmte Portraitisten, die ein holdseliges Frauengesicht genau nach demselben Rezept heruntermalen, wie das faltenreiche Antlitz eines 70jährigen Staatsmannes, und die vor lauter Geist und Charakter dann das übersehen, was ein weibliches Gesicht vor allem Anderen malerisch macht, den Duft der Jugend und die zarte Blüthe des Kolorits, mit einem Worte, den Reiz der Frau. Da trifft mancher Stümper oft besser als mancher Meister, weil der Stümper in kindlicher Einfalt ein korallenrothes Lippenpaar so auf die Leinwand setzt, wie er es sieht und wie ihm es begehrenswerth erscheint, — und nicht, wie es heute aussehen würde, wenn's vor 300 Jahren der oder jener berühmte Mann gemalt hätte. Gerade im weiblichen Bildnis hat die englische

Charles W. Furse. Mr. Justice Henn Collins.

Kunst seit hundert und mehr Jahren ihre unerreichte Grösse, gerade in dem Vermögen, in ein solches Conterfei das ganze Milieu mit hineinzumalen, in dem das Original lebt. Unterschiedliche, kleine Landschaften von Charles W. Furse bekunden, dass er auch auf diesem Gebiete mehr als zu Hause ist. Jedes der kleinen Bilder muthet an wie ein kräftiger Griff in die Saiten einer klangschönen Harfe, so voll, so tief sind die angeschlagenen Töne. Mit wenigen Worten so viel sagen, — das will Kunst.

Thomas Hunt. Nur wenige Worte.

Die oben erwähnte Leistung Maurice Greiffenhagens im Bildnisfache ist ein Portrait der Frau des Künstlers, ein Muster von Eleganz und Breite der malerischen Vortragsweise. Die Dame ist in ganzer Figur dargestellt, in grauem Mantel. Keine Effektchen, keine Details. Greiffenhagen gehört zur Schule der Shannon und Sargent und Arthur Hacker, die, was malerische Technik betrifft, wohl von den Franzosen gelernt haben, deren edle Auffassung aber sicher im brittischen Wesen ruht.

P. Wilson Steer «Narcissen»: Es ist Nacht. Im Innern eines Zimmers steht ein Weib mit unverfälscht englischem Lockenwald hart am Fenster und betrachtet ein Sträusschen gelber Narcissen, das sie aus einer Vase genommen. Im Haar und am Busen hat sie die gleichen Blumen. Starkes, künstliches Licht beleuchtet sie und wirft die Silhouette ihres interessanten, etwas sinnlichen Gesichtchens in scharfer Zeichnung auf das Fenster. Welche Weichheit und Wärme der Farbe, welche Schönheit der Modellirung in diesem eigenthümlichen Licht. Steer ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen aus der neueren englischen Malerschule. Bald kommt er mit Verkürzungen, die selbst Boldini's kühnste Einfälle überbieten, er malt eine umherwirbelnde Solotänzerin aus der Vogelperspektive oder ein paar sitzende Menschen von unten; und je schwieriger ein Beleuchtungsproblem zu bewältigen ist, desto mehr reizt es ihn. Dann sucht er wieder so schlichte und einfache Wirkung auf, wie in seinem hier ausgestellten, beinahe etwas altmodisch gehaltenen Damenportrait.

Seltsam, dass sich die Proteusnatur gerade unter Künstlern dieses Landes in so mannigfachen Variationen vertreten findet. Da ist auch Frank Brangwyn (London), als Kolorist bald geistreich und phantastisch, bald bizarr bis zur Grenze gelinder Verrücktheit und bald nüchtern ernst. Alle drei Phasen koloristischen Strebens berührt dieser Maler mit den drei Bildern, die er in den Glaspalast geschickt hat: Die erste mit seiner «Eva», die zweite mit «Blake vor Santa Cruz», die dritte mit dem «Seemannsbegräbnis». Die vielgeschmähte und vielgemalte Apfelliebhaberin Eva schildert er im Paradiesesdickicht unter lockenden Früchten und zauberisch leuchtendem Pflanzenwerk. Mit magisch heissem Farbenschein ist ihr anmuthiger Körper übergossen, dringt doch das Licht, bevor es ihn berührt, durch so viel Blätter und Blumen. Die böse Schlange mit dem Apfel ist auch ein wunderschönes Stück Paradies mit ihren herrlichen, stahlblauschillernden Farben. Die ganze sündhaft schöne, verlockende Umgebung von Edens Garten bittet um Verzeihung für die arme, erste Frau, die hier der ersten Versuchung unterlag. Das ist emi-

George Pirie. Spielende Terrier.

nent dichterisch empfunden. Das zahme, brave Weib, das mit der Etiquette «Eva» gewöhnlich unter einen normalen, mitteleuropäischen Apfelbaum gestellt wird, das unterläge in Wahrheit der Versuchung gar nicht. Aber diese sinnenwarme Frau hier, die inmitten einer unerschöpflich treibenden und üppigen Natur sich aufhält, selbst die köstlichste Frucht im weiten Garten, umrankt, umsprosst, umblüht und umduftet von solcher Pracht, die ist allerdings in Gefahr, einige Paragraphen des ersten Strafgesetzbuches im Rausche der allgemeinen Werdelust zu vergessen. Wie eine Mosaik aus farbenschillernden Steinen, aus Lapis und Jaspis, sieht sich das «Seegefecht des Generals Blake vor Santa Cruz» an, ein Bild, das sicherlich nur um eines kräftig klingenden Farbenakkords willen gemalt ist. Das «Seemannsbegräbnis» ist wie von einer anderen Hand geschaffen. Traurig und düster. Eine Trauer ohne Pathos, eine Düsternis ohne Wildheit. So trauern Menschen, welche die Todesgefahr kennen aus stündlichem Verkehr mit ihr, Menschen, die Tag um Tag die Sichel klingen hören, mit welcher der unerbittliche Schnitter grüne und welke Halme mäht.

An den zwei Pfeilern, welche den englischen Saal der Ausstellung von dem vornehm schönen Raum für Plastik trennen, hängen zwei Bilder von Lourens Alma-Tadema, dem feinsinnigen und immer liebenswürdigen Friesländer, der nun seit 23 Jahren in London weilt und den darum die englische Kunst mit Recht — und mit Stolz — den ihrigen nennt. Das eine seiner Bilder ist ein Portrait des Herrn E. A. Waterlow, den wir auch als tüchtigen Landschafter und Genremaler im Glaspalast kennen lernen; wunderbar korrekt gezeichnet und gemalt, wunderbar nobel aufgefasst, aber ein Bischen temperamentarm gegeben, wie die meisten, im Uebrigen immer vorzüglichen Bildnisse, die wir von Alma-Tadema's Hand kennen. Das zweite Bild stammt aus seiner eigentlichsten Domäne, der Genremalerei mit antiken Stoffen und reichen stilllebenden Details, an denen er seine weitberühmte technische Virtuosität zeigen kann. In einem antiken Gemache ein Mädchen in schillerndem Gewand, das den Duft eines Rosenstrauches einsaugt. Nicht eben neu, das Thema, aber das Ganze ist doch ein gar feines Stück, eines von den Bildern, die man «haben möchte». Kein Quadratzoll auf dieser Tafel, der nicht mit Liebe, Sorgfalt und seltener Kunst gemalt wäre, Alles ist schön und ansprechend, die Stimmung in dem geschmackvoll ausgestatteten Raum, die schmiegsame, zarte Gestalt der Frau, das Gewand, die Rosen, der Tischteppich, — alles Einzelne ein Kunststück und das Ganze doch ein Kunstwerk. Es muss auch Klein- und Feinkunst geben in der Malerei und so gerne wir in Ausstellungen das flott und gross Behandelte betrachten, auf solchen mit Behagen geschaffenen Bildern ruht unser Blick nicht minder gerne aus, wenn die Mache so viel künstlerischen Geist athmet, wie die Tadema's. Jene Kleinmalerei freilich, die heute sehr verbreitet, viel bewundert ist und deren wichtigster Apparat in Wahrheit aus einer Loupe, einer Photographiecamera und recht spitzigen Pinseln besteht, würde am Besten aus unseren Ausstellungen verbannt. Der Laie glaubt gar nicht, wie wenig man zu solchen «Meisterstücken» Talent braucht, wenn man nur Geduld hat, recht lange auf einem Fleck zu sitzen. — Alma Tadema's Gattin, Laura, ist bekanntlich ebenfalls eine mehr als geschickte Malerin und gleichfalls im Glaspalast vertreten. «Tout en causant» heisst das charmante kleine Genrebild, das sie ausstellt, — zwei Mädchen beim Garnwickeln, — und das sie durch die feine, tonige Behandlung des Ganzen, wie besonders auch durch die delikate Ausarbeitung der Fleischparthien als Schülerin ihres Gatten erkennen lässt.

Dudley Hardy hat sich seinen weitgekannten Namen durch die grosse, wilddramatische Schilderung der «Obdachlosen auf Trafalgar Square» gemacht. Mit einem Realismus, der das Herz manches zahlungsfähigen Moralisten aus der City erzittern machte, malte er die Aermsten von den Armen, die Ausgestossenen, die Nichts hatten in kalter Nacht, wo sie ihr Haupt hinlegten, Nichts, als die harten, regennassen Steinstufen des stolzen Nelson-Denkmals. Das Bild hat vielleicht packender gewirkt, als lärmende Meetings und anarchistische Brandreden, und hat wohl manches Herz zu thatkräftigem Mitleid erschüttert. Heuer tritt uns der Künstler in wesentlich harmloserer und bescheidener Gestalt entgegen und bringt nur etliche charmant gemalte Kleinigkeiten, deren reizendste vielleicht und interessanteste sicher das Bildnischen der Sarah Bernhardt sein mag, der schlanken Tragödin mit der Goldstimme, der Frau, die, trotzdem sie an Reklamewuth einem Barnum gleichkommt, trotz ihres demonstrativen Chauvinismus und tausend Abgeschmacktheiten ihres

Lebens, doch eine grosse Künstlerin ist. Hardy hat sie so extravagant und pikant wie möglich aufgefasst und dabei eminent bezeichnend: eine helmartige Coiffüre, welche die Stirn bis über die Augen herein beschattet; ein Schleppgewand, ohne Schnitt, sozusagen, das aussieht, als sei es um den Körper gegossen und ihrer biegsamen Gestalt fast einen schlangenhaften Ausdruck leiht; eine riesenhafte Tüllschleife unter dem Kinne, die bekannten langen Handschuhe, — alles was an äusserer Ausstattung zur Sarah gehört.

Und das Wenige, was diese Ausstattung von dem geistreichen nervösen, reizbaren und reizvollen Gesicht übrig lässt, ist vorzüglich getroffen.

Neben fünf oder sechs kleinen Oelbildern hat Dudley Hardy eine Unzahl von Handzeichnungen für Illustrationszwecke nach München geschickt, darunter ebenfalls ein Bildnis der französischen Tragödin.

Dieses Dutzend von Illustrationen und Karrikaturen, die ein bedeutender englischer Maler für Zeitschriften fertigte, ist sehr charakteristisch für englische Kunst. Viele von den allerersten Kräften arbeiten dort für illustrirte Journale, die sie brillant bezahlen, und ihnen damit die Möglichkeit schaffen, im Uebrigen freier und unbehinderter ihren reinen künstlerischen Idealen nachzugehen. Das hat einen hervorragend günstigen Einfluss auf die Entwicklung des öffentlichen Kunstgeschmacks, der sich nicht zum kleineren Theile an den um wenige Pence käuflichen bildergeschmückten Zeitschriften bildet und einen auf der Hand liegenden, vortheilhaften Einfluss auf die Kunst selbst. Auf welchem Niveau steht z. B. dem «Graphic» oder der «Illustrated London News» oder dem «Punch» gegenüber in künstlerischer Beziehung die Mehrzahl der illustrirten deutschen Familienjournale? Das ganze Ausland, das die deutsche Kunst sonst durchweg achtet, spottet über diese künstlerische Tageskost des deutschen Publikums.

G. P. Jacomb Hood. Hexentanz.

Und die Leute, Besseres zu machen, hätten wir wahrhaftig, wie die Künstlerarmee der «Fliegenden» und der artistische Generalstab einiger weniger anderen Zeitschriften beweist.

Seltener, aber dann meist mit glücklichem Griff behandeln die Engländer das eigentliche «Genre», — ein herrliches, deutsches Wort für einen Begriff, der nirgend mehr zu Hause ist, als gerade bei uns. Eine von diesen Ausnahmen und einer von diesen glücklichen Griffen ist Thomas Hunt's köstliches Bildchen «Nur wenige Worte». Ein weisshaariger Tischredner ist bei einer Tafel aufgestanden, um «wenige Worte» an die verehrten Festgäste zu richten. Es ist sicher was Liebes, was der Alte sagt, denn ein Ausdruck rührenden väterlichen Wohlwollens leuchtet aus seinem Gesicht. «Nur wenige Worte, — aber von Herzen», so geht wohl seine Rede an. Ob er Wort hält? Mich dünkt, er sei in der Stimmung, doch etwas breiter zu werden.

Und welch ein freundliches herzgewinnendes Bildchen ist auch John Mac Lure Hamiltons «Lesestunde». Ein blondlockiger Bube erhält von seiner Mutter oder

älteren Schwester Lesestunde — aber nicht in dumpfer Schulstube, sondern im Freien unter einem grünen Baum auf der Gartenbank. Die Genrebilder, die, wie dies, keine lange Erklärung geben oder brauchen, sprechen am Meisten an. Ein Werk des gleichen Malers «Beim Getreide» führt uns einen Alten vor, der Maiskolben von ihren langen Schäften löst. Eine interessante Greisengestalt — einer von den alten Männern, von denen man sich gerne Geschichten erzählen lässt. Hamilton's drittes Bild stellt einen besondern alten Herrn dar — es ähnelt dem Konterfei W. E. Gladstones, das Hamilton 1891 in der Royal Academy ausgestellt hat.

G. P. Jacomb Hood's «Hexentanz» athmet eine Wildheit der Phantasie, die eigentlich gar nicht mehr recht englisch ist. Auf irgend einem steinigen Plateau, aus dessen Bodenspalten glühende Dünste aufsteigen, steht eine nakte Hekate, den Mantel von sich schwingend, einen Stab in der Hand, um den eine Schlange sich ringelt. Und um sie in gespenstischem Ringelreihen tanzen die Hexen, luftig gewandet. Phantastische Schlagschatten fallen in den Kreis herein und künden von jenen am Ringelreihen betheiligten Damen, die im Rahmen nicht mehr Platz gefunden haben. Grelles Mondlicht, oder irgend ein Schein aus magischer Lichtquelle beleuchtet den Hexensabbath, der übrigens mehr an eine classische Walpurgisnacht, als an eine germanische Blocksbergredoute erinnert.

«Blau und Gold» heisst ein kleines, allerliebstes Bildchen des gleichen Malers, womit, der Manier der Whistlerschule folgend, statt des eigentlichen Vorwurfs die beiden Grundtöne bezeichnet sind, auf welche der Kolorist das Bild gestimmt hat. Manier, wie angedeutet ist's freilich, und bedeutet noch dazu Etwas, was eher abstösst als anzieht. Die Maler werden sich kein Publikum ziehen können, welches sich für den Farbenklang als solchen früher interessirte, als für das Dargestellte. Auch der Komponist schreibt nicht X-moll oder Y-dur über seine Kompositionen, sondern er setzt einen Titel davor, der wenigstens sagt, in welche Kategorie der Tondichtung sie gehören. Die «Stimmungen in Rosa und Silber» und die «Symphonie in Apfelgrün» sind Modethorheiten — wie viele Thorheiten, aufgebracht von einem überlegenen Geist, der sich solche Absurditäten gestatten durfte und ihnen Reiz lieh durch seine Persönlichkeit. Aber die Nachahmung lässt das abgeschmackt erscheinen, was vordem nur bizarr war.

P. Wilson Steer. Jonquille.

Neben ausserordentlich vielen Namen dieser Gruppe finden wir im Ausstellungskatalog als Heimathort Glasgow angegeben, und es sind wahrhaftig nicht die schlechtesten Maler, die dorther stammen. Nur einige wenige davon allerdings gehören direkt der bekannten Gruppe von zehn oder zwölf kraftvollen Koloristen an, die sich, stolz und bescheiden zugleich die «Boys» nennen. Viele aber stehen indirekt unter dem Einfluss dieser Schule, deren bezeichnende Eigenschaften sich gerade bei einigen Nachahmern bis zur Uebertreibung auswuchsen, wie z. B. bei J. R. Murray, der an koloristischen Knalleffekten in der That das Menschenmögliche leistet — aus aller Extravaganz spricht allerdings doch immer ein seltenes Farbentalent. Massvoller und edler finden wir die Einflüsse der neuen Glasgower Schule bei den Schotten Harry Spence und William Macbride verarbeitet. Von herzerhebender Frische ist des Ersteren normannisches Küstenbild mit den plaudernden Kindern, von idyllischer Lieblichkeit sein «Pastorale»; auch Macbride hat ein solches Hirtenidyll gemalt, welches demjenigen Harry Spence's an Auffassung und Farbe, sogar an Format sehr ähnlich sieht. Eine mächtige Handschrift schreibt Grosvenor Thomas, von dem wir ebenfalls ein «Pastorale», eine wirkungsvolle Landschaft und ein entzückendes Blumenstillleben sehen; mit einem vierten «Pastorale» und einem lyrisch zart empfundenen «Mondaufgang» ist Macaulay Stevenson angerückt, vielleicht die reinste Dichternatur unter den Schotten; an

ihm lässt sich übrigens der starke Einfluss noch am Klarsten erkennen, welchen die Meister von Barbizon auf die merkwürdige schottische Künstlergruppe geübt haben. Ein Theil von ihnen scheint sich aus der Gegend von Fontainebleau auch jetzt noch seine Motive zu holen, so stellt E. Sherwood Calvert eine allerliebste duftige kleine Stimmungslandschaft «Ebene von Barbizon» aus und einen poetischen «Mondaufgang» mit jenen charakteristischen Heuschobern, die Mille und seine Genossen so gerne auf ihre Bilder brachten.

Ranges offenbart sich der Edinburgher Mason Hunter in einem fabelhaft flott bewegten Regattabild von Loch Tyne und eine Sommer-Zwielichtstimmung bei Tarbert Castle von geradezu magischem Reiz. Bilder wie das Letztere sind fast für eine Ausstellung zu gut, d. h. ihre intime Schönheit kommt dort nie voll zur Geltung.

Archibald Kay, J. Kerr Lawson, Stuart Park — ebenfalls drei schöne Farbentalente, auf deren Vorzüge im Einzelnen einzugehen der Raum hier leider nicht gestattet.

Harry Spence. An der normannischen Küste.

Fast unheimlich grandios wirkt J. Denovan Adam's «Heimkehr vor dem Sturm», eine Viehherde, die vor dem Ausbruche eines Gewitters nach Hause getrieben wird. Die flüchtige, fast hastige Art der Malerei passt vortrefflich zu dieser unruhigen Stimmung in der Natur, der verderbenschwangere Wetterhimmel könnte nicht besser dargestellt sein. Gleich unbändige Kraft spricht aus den Arbeiten von Alexander Frew, von dem eine tiefblaue grosse Marine und eine schottische Weidelandschaft mit blühenden Ginsterbüschen zu sehen sind. Frew liebt starke Farben, aber nicht so starke Kontraste wie viele seiner Landsleute. Als Wassermaler ersten

Macgregor Wilson (Glasgow) gehört zu jenen brittischen Malern, die uns Abendländern gelegentlich von den Herrlichkeiten des fernsten Ostens erzählen. Das rosenberühmte, sagenumwobene Schiras in Persien und eine «armenische Prozession in Julfa», im gleichen Lande hat er mit südlicher Gluth der Farbe gemalt. Vom Gleichen ist auch ein geschmackvolles Damenportrait in ganzer Figur. Aus dem Portraitfache sind ferner noch rühmlichst zu erwähnen: Theodor Roussel's (London) Bildnis des geistreichen Marinemalers B. Sickert und ein anziehender weiblicher Studienkopf im Profil; Prinz Pierre Troubetzkoy's lebendiges, wenn auch bei-

nahe bis zur Scherzhaftigkeit charakterisirtes Konterfei des Sir John Day, und Joseph Henderson's fleissig gemaltes, aber etwas nüchternes Portrait eines brittischen Grossmeisters der Freimaurer. Noch zwei andere «Henderson» kennt der Katalog der Ausstellung. Von dem einen, Joseph, ist ein farbenreiches Chrysanthemumstillleben zu sehen, von dem andern, Morris, ein grosses Heuerntebild von guter dekorativer Wirkung, wenn auch nicht von grosser Intimität.

Schottland zählt übrigens eine grosse Zahl eminenter Landschafter, welche nicht zur Palette der Boys geschworen haben. Der Ersten einer ist B. Docharty, ein Naturtalent vornehmsten Ranges, der scharf sieht und das Gesehene wiedergibt ohne Phrase, ohne technische Bravourstücke, aber unendlich wahr und darum immer poetisch. Denn die Natur ist immer schön, so unsäglich schön, dass einer, wenn er ein Stück ununterbrochene Sandwüste und wolkenlosen blauen Himmel darüber malen könnte, wie es sich wirklich seinen Blicken zeigt, allen übrigen Landschaftern der Erde an Poesie noch weit voraus wäre. Wer, was die Landschaft betrifft, davon spricht, dass das unbedingte Abschreiben der Natur der Kunst nicht würdig sei, der kennt die Natur nicht und hat sie nicht lieb. Aber mit heissem Bemühen muss sie der Abschreiber in ihre intimsten Reize verfolgen und was die Schönredner idealisiren heissen, ist eben nichts Anderes als verstehen. Die Natur idealisiren! Das Meer färben, die Veilchen parfümiren, und die Bäume «malerisch» zustutzen! Die neuzeitliche Landschaftsmalerei aller Länder hat mit dieser Katheder-phrase gründlich gebrochen und jeder Stümper weiss, dass das, was der Beste nie erreichen kann, auch nie Einer verbessern werde.

Docharty steht unserer deutschen Landschaftsmalerei merkwürdig nahe. Da hat er einen «Abend am Fluss» gemalt, ein Bild von satten, tiefen, reichen Farben, von wundersamer Ruhe und Ernsthaftigkeit, ein Bild, unter dem eben so gut der Name irgend eines recht tüchtigen Münchners stehen könnte. Oder der «Herbstabend» mit der goldbelaubten grossen Eiche im Vordergrunde, ist das nicht wie eine deutsche Landschaft? Oder der «Hagedorn», dessen blüthenüberschneite Aeste aus der Dämmerung leuchten? Als wäre er von gleicher Hand gemalt, sieht uns des Edinburghers William Milne «Obstgarten in der Blüthe» an. Ein wahres Feuerwerk von weissen und rosenfarbigen Blüthen, eine Frühlingssymphonie — ohne Worte, hätt' ich bald gesagt, — weil in dem Bild nichts anderes wirkt, als der Frühling selbst, kein episodisches Beiwerk irgend welcher Art.

Eine Führerrolle unter den schottischen Malern älterer Richtung hat A. K. Brown in Glasgow inne, ein eleganter und hochstrebender Landschafter, der vielleicht etwas zu viel braune Töne und etwas zu wenig reine Farben auf der Palette hat, aber erstens ein Landschaftszeichner von ungewöhnlichem Können ist und ferner in der Wahl seiner Vorwürfe und Stimmungen einen selten feinen, geläuterten Geschmack entwickelt. Seine Ansicht des Gare lock in Schottland in dünstiger grauer Stimmung und herbstlicher Oede hat die Münchener Pinakothek erworben. In jedem seiner Bilder sagt er Anderes und jedes Mal sagt er es schön. Wie gut, dass es in unserer kampflustigen Kunstepoche, wo sich die Gegensätze so scharf ausprägen, solche Erscheinungen gibt, die beweisen, wie wenig im Grunde Richtungen und Strömungen, Schlagworte und Parteien, wie wenig die Frage, ob alt oder jung, Jene angeht, deren Kunst echt ist. Unrecht haben nur zwei Gruppen: auf der einen Seite Die, welche als laudatores temporis acti, unlustig und unfähig weiter zu streben, mit gieriger Leidenschaft sich gegen alles Neue wehren, aus Todesangst, sie könnte ihre warmen, bequem und billig erworbenen Stühle an Bessere abgeben müssen; auf der anderen Seite Jene, welche im Kielwasser mächtig vordringender Fortschrittsbewegungen unfrei und nachahmend, genialthuerisch und reklamesüchtig mitschwimmen, um vielleicht nach kurzem, erborgten Glanz rettungslos unterzutauchen in der Fluth der Zeit. Es ist oft schwer, die Ersteren von den berufenen Hütern des Erworbenen und die Letzteren von überschäumenden, bahnbrechenden Talenten zu scheiden — schwer, wenn man nicht Zeit hat, ein paar Jahre zuzusehen. Dann freilich verschwinden die Einen wie die Andern und nur der Bleibende hat Recht. Wie oft mag der Kampf, der heute die Gemüther erhitzt, im Laufe der Kunstgeschichte ausgefochten worden sein? Die Namen waren anders blos, doch waren es dieselben Helden lobebraven! Von Buonaroti bis Adolf Menzel ist wohl jeder grosse Maler, als er auftrat, als Ketzer verschrieen worden — und von Adolf Menzel bis auf Buonaroti zurück hat sicher auch jeder grosse Maler, wenn er den Zenith seiner Schaffenskraft erreicht hatte, die vor ihm auftauchenden neuen Erscheinungen mit Misstrauen und oft mit Groll betrachtet und gelegentlich

G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Leben und Liebe.

G. F. Watts. Cardinal Manning.

auch bekämpft. Gewiss aus edlen Motiven, was die wahrhaft Guten angeht — aber keiner von den Alten hat bei Beurtheilung der Jungen sich voll daran erinnert, dass er auch einmal ein verketzerter Junge war. Und keiner von den Jungen erinnert sich hinreichend daran, dass auch er einmal ein Alter sein und sich gegen die Zumuthung wehren wird, er möge so freundlich sein, sich ins alte Eisen zu begeben.

In die gleiche Gruppe wie A. K. Brown gehört Robert M. Coventry mit seiner schönen Ansicht des Loch Ard und David Fulton, der zwei farbenreiche Herbststimmungen gemalt hat mit kühler, feuchter Nebelluft, die alle Formen weich erscheinen und keine Farbe zu vollem Glanze kommen lässt. Ein hervorragender Landschaftsmaler ohne Frage, ein feines, sympathisches Talent, das von jeder gröberen Wirkung absieht. Die

Neigung zu einer wehmüthigen Stimmung, zu einer gewissen Empfindsamkeit ist vielen englischen Landschaftern gemeinsam und charakteristisch ist dafür, dass Zahlreiche von ihnen jede belebende Staffage verschmähen und die Natur allein sprechen lassen. Solche ernste, man möchte sagen, thränenfeuchte Stimmung athmet W. J. Laidlay's grosse Marschenlandschaft im dämmerigen Lichte eines Mondaufgangs und Arnesby Browns herbstliches Sumpfbild mit einem Föhrenwäldchen stimmt ähnlich zu stiller, ernster Selbsteinkehr. Desgleichen beseelt diese Poesie der Verlassenheit William Dickson's Strandbild, so hell und freundlich dessen Farben sind Einsames Wasser macht uns immer gedankenvoll, heranrollende und zerstobende und wieder zurückrollende Wellen sind zu sehr ein Bild unseres Seins, als dass sie nicht von Jedem schmerzlich als solches empfunden werden sollten, der ein Ohr hat für die Sprache und Weisheit der Schöpfung. Alfred East mit seinem «Land zwischen den Seen» gehört auch in diese Kategorie der Melancholiker. Er malt den Herbst, der an's Sterben mahnt, er malt die Einsamkeit, die Sehnsucht nach Menschen wachruft, nicht die Einsamkeit, die erfrischt. Eine unverhältnismässig grosse Zahl von englischen Malern scheint die Lyrik der fallenden Blätter zu fesseln. Das ist hoffentlich kein Zeichen vom Altern ihrer Kunst, sondern nur eine Folge davon, dass der trüben Tage im Inselreich mehr sind, als der hellen und farbenfreudigen.

John McLure Hamilton. Lesestunde.

Immer freundlich ist Alfred Parsons. Er liebt grüne Wiesen und blühende Bäume, er liebt das gesunde Element der farbenfrischen, englischen Landschaft, die eine Dürre kaum kennt, er ist der Maler der Gärten, ergötzt sich an den pittoresken Formen der Obstbäume und ist einer der geschicktesten Techniker, die man sich denken kann. Zwei in ihrem Charakter einander sehr verwandte Landschäftchen Parsons' hängen in der Glaspalast-Ausstellung nebeneinander, ein Aquarell und ein Oelbild. Wer's nicht zufällig weiss, kommt auch wohl nicht darauf, dass er hier zweierlei Techniken vor sich hat. In einem etwas grösseren Bilde zeigt er uns den Garten eines reichen englischen Hauses mit Apfelbäumen im vollen Blust und einem blühenden Tulpenbeet. Die Kunst von Alfred Parsons hat etwas merkwürdig zurückhaltend-vornehmes, so was vom Flirt, bei dem man schöne Dinge sagt, — aber nicht laut.

Ein paar höchst lebendige Genrebilder, «Der neueste Skandal» und «Ein Span vom alten Klotz», stellt Miss Flora Reid aus, eine Schwester von John Robertson Reid, einem Schotten, der ein leidenschaftlicher Kolorist wie die meisten seiner Landsleute, im Gegensatz zu diesen seine Palette auf Dur, nicht auf Moll gestimmt hat. Starke, oft brennende Farben, — aber wie gesagt, meist hart, nicht weich. Flora Reid hat sich die Farbenskala und den Vortrag ihres Bruders so sehr angeeignet und kann so viel, dass ihre Bilder von den seinigen nur schwer, oder nicht zu unterscheiden sind. Wellwood Rattray entstammt augenfällig der gleichen Schule. Es sieht sich das schon stark aus seiner ganz auf blaue Töne gestimmten Küstenlandschaft «Abend auf der Insel Arran», unverkennbar wird es in seinem anderen Uferbild, «Proviant für die Cabine».

Nur ein Thiermaler von Bedeutung hat ausgestellt, George Pirie aus Glasgow, und zwar zwei Hundebilder,

G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Tod krönt die Unschuld.

die nicht nur ausserordentliche malerische Kunst, sondern auch das liebevollste Studium der Thierseele voraussetzen lassen. Wie köstlich sind seine «spielenden Terriers» beobachtet, wie wundervoll echt seine «jungen Hunde» mit ihrem dummscheuen Wesen und ihrer ungelenken Figur!

Henry Herbert La Thangue hat ein Mädchen gemalt, das an heissem Sommertag eingeschlafen auf dem Felde liegt und von Schnittern so gefunden wird. Die schwüle Stimmung, die Gestalt des jungen Weibes, jedes übrige Detail des Bildes ist seiner malerischen Qualität nach über jedes Lob erhaben, ja in dieser Hinsicht kann man das Bild den Perlen der englischen Abtheilung beizählen. Und doch stört etwas daran: das Pathos des Vortrages steht in einem gewissen Missverhältnis zum Inhalt. Tant de bruit pour une omelette! Ein eingeschlafenes Bauernmädchen, — und darum lebensgrosse Figuren? Wir beobachten an der Wirkung dieses Bildes, was uns im Leben oft vorkommt, was wir auch im Theater häufig genug beobachten können: dass irgend eine gleichgültige, unbestrittene oder bekannte Sache mit gehobener Stimme pathetisch vorgetragen, alles Interesse verliert, ja beinahe komisch wirken kann, während wir sie im ruhigen Geschäftston ganz gerne anhören würden. Der Auserwählte freilich kann dafür auch einmal eine schlichte alltägliche Geschichte so erzählen, dass sie rührend zum Herzen spricht. So ist es mit E. W. Grier's schönem Hirtenbilde «Verloren», das 1890 in Paris eine Medaille errang. Es ist Abend. In einer mit hohem Riedgras bewachsenen Moorgegend hat ein Mädchen, ein halbverwildertes, halbreifes Ding, seine Lämmer zur Weide getrieben. Sie trägt ein wenige Tage altes Lämmchen im Arm und ist auf der Suche nach der Mutter des zierlichen kleinen Thieres. Sie sucht und findet: verendet liegt das Mutterthier an einem Tümpel, die Schnauze in die trübe Fluth getaucht. Eine kleine Tragödie für arme Leute. Das Ganze spielt bei einbrechender Dämmerung, — hinter den Föhren steigt eben der Mond herauf. Der Tritt des Mädchens im knisternden Röhricht hat Raben aufgescheucht, welche den Kadaver des verendeten Thieres als gute Beute aufgesucht hatten. Ein eingegangenes Schaf, — nichts weiter! Und doch eine ganze Geschichte von Noth und Verschmachten, von Vereinsamung und Trauer. Recht harmlos, aber ganz hübsch ist Otto Scholderer's «Junger Wilddieb», ein Verbrecher, dem man nur um seiner treuherzigen Augen willen zu wenig böse sein kann. Morley Fletcher's «Die Liebe höret nimmer auf», ein Nachtstück von anscheinend hochpoetischem Inhalt ist leider nicht recht wohl verständlich: eine gekrönte Frau beugt sich über eine Wiege, eine zweite Gestalt kauert davor, — aus dem Bilde allein ist nicht gut klug werden.

Dudley Hardy. Mme. Sarah Bernhardt.

Die englischen Graphiker sind auch in diesem Jahre im Glaspalaste, wie schon früher, die weitaus besten ihrer Sparte, wenn wir uns auch leider versagen müssen, im Einzelnen auf ihre Leistungen einzugehen. Plastiker sind weniger zahlreich vertreten: Ausser Watts' schöner «Klytia» ist namentlich E. Onslow Ford's berühmtes Shelley-Monument zu nennen. Ein herrliches Meisterwerk ist die Gestalt des toten Jünglings, realistisch wahr und dabei vom edelsten Fluss der Linien. Ziemlich conventionell ist dafür die trauernde Muse ausgefallen, welche den unglücklichen Dichter beweint. Etliche süperbe Kleinigkeiten steuerte der Maler-Bildhauer John Swan (London) bei, die Statuetten eines Tigers und eines Panthers, in Charakteristik und Bewegung eben so ausgezeichnet gesehen als gegeben. Ein Thierbildhauer, den man getrost mit Fremiet und Cain in eine Reihe stellen darf. Ver-

schiedene Handzeichnungen Swan's verrathen, dass der Künstler seine Modelle nicht blos im Runden, sondern auch fleissig und verständnisvoll der Linie nach studirt.

Schliesslich sei noch der Auszeichnungen gedacht, welche an englische Künstler gelegentlich der heurigen Jahresausstellung im Glaspalast ertheilt wurden: Die grosse goldene Medaille erhielten: G. F. Watts in London und J. Denovan-Adam in Stirling; die kleine goldene Medaille: A. K. Brown (Glasgow), Macaulay Stevenson (Glasgow), Alfred Parsons (London); für Plastik: Onslow Ford die erste Medaille; für Graphic: H. W. Batley (London) und C. O. Murray (London) die zweite Medaille.

Wenn Kollektivauszeichnungen für ganze Gruppen vertheilt würden, so hätte die Abtheilung der Engländer heuer im Münchener Glaspalast, deren Zustandekommen der umsichtigen und von rein künstlerischem Standpunkte ausgehenden Thätigkeit des Malers Max Nonnenbruch zu danken ist, sicher die erste Anwartschaft darauf gehabt.

G. F. Watts pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sic transit.

ARNOLD BÖCKLIN.

EINE STUDIE

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER.

Für die psychologische wie historische Betrachtung der Kunstgeschichte gibt es kein interessanteres Phänomen als diejenige Künstlerpersönlichkeit, welche inmitten einer ruhigen, in kleinen Differenzen gehenden Entwicklung sich plötzlich als ein neues und vollkommen ausgestaltetes Prinzip erhebt: denn in jener Hinsicht bildet sie wohl die glänzendste Illustration für die menschliche Schöpferkraft, welche in vereinzelten Individuen deren geheimnisvolles Innenleben zu einem ganzen Weltgefüge gleichsam auszugestalten vermag, voll Gesetzmässigkeit nach der Analogie der sichtbaren Erscheinungen, — hier aber im Zusammenhang mit Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gibt sie gewichtige Aufschlüsse über das Nervensystem des Werdegesetzes, weil in ihr als einem festen Kern inmitten der Ideenwelt einer Zeit alle Fäden zu einem neuen Gebilde zusammen laufen. —

Arnold Böcklin. Selbstbildniss.

Alle Bahnbrecher und Häupter innerlich ausgereifter Zeitabschnitte sind Persönlichkeiten dieser Art: mit einer abgeschlossenen Reihe von Vorstellungen und Formen erheben sie sich plötzlich, in wachsender Reife durchdringen sie ihre sich langsam zu ihnen bekehrende Zeit und bestimmen damit in einer Art von Tyrannis den Weg der Weiterbildung. Phidias, Michel Angelo, Giorgione, Rembrandt, Rubens, Millet, Menzel stehen als Riesendenkmale menschlicher Freiheit in Vergangenheit und Gegenwart, als Quellen gewaltiger Entwicklungen über Jahrhunderte hinweg, — indess bei den von der eigenen Zeit fast regelmässig höher geschätzten grossen Talenten die übernommenen Richtungen zu Ende geführt werden und absterben.

— — — — — — — —

Vielfach verzweigt sind die Ströme und stark, in welchen der künstlerische Wellenschlag unseres Jahr-

NB. Die Text-Illustrationen sind mit Genehmigung der Photographischen Union in München aus dem «Böcklin-Werk» entnommen.

hunderts im ahnungsvollen Vorwärtsringen, im Besinnen und Haften, in sehnsüchtigem Rückerinnern fluthet, — der reinste und lieblichste Laut dieses Wellenschlags ist um die Mitte des Jahrhunderts jene nationale Reaktion gegen den Classicismus eines Cornelius hier und David in Frankreich, welche man unter dem Namen Romantik zusammenfasst. Das Rassenideal sucht diese Romantik in seiner Reinheit wiederzugewinnen, — sie ist darum auch etwas Anderes in Frankreich, wo ihr Haupt, der glänzende Rhethoriker Delacroix, diese Schule zu einem meteorhaften Aufleuchten bringt, — sie ist etwas Anderes in Deutschland, wo Schwind Führer wird, — wo sie durch einen unglücklichen Mittelalterkultus verführt, schnell erstarrt, denn in ihrer poetisch-idealen Auffassung, deren Schwerpunkt ausschliesslich im phantastischen Einfall liegt, hört sie auf Malerei zu sein und verliert sich in die Illustration, in der sie heute noch eine gewisse Rolle spielt.

Über eine theoretische, ästhetisirende Schule kommt die Romantik beider Völker jedoch zu Beginn nicht hinaus, trotzdem gerade in Deutschland eine ungewöhnlich reiche Anzahl origineller Geister ihr Gefolge bilden. Erst als «Romantik» aufhörte, ein Schlagwort des Tages zu sein, entfaltet sie in zwei gewaltigen Persönlichkeiten plötzlich eine wunderbar prächtige und starke Nachblüthe, deren Samen das Ende des Jahrhunderts befruchtet hat. Aus der jungfräulichen Waldesstille von Fontainebleau nämlich klingt plötzlich ein berückendes Lied: Millet, der Prophet des mystisch-romantischen Naturkultus predigt mit weltvergessener Begeisterung ein Evangelium, in dem Romantik und Naturalismus eine glühende Liebesgemeinschaft eingehen und eine Grundformel für die grosse Sehnsucht des modernen Menschen nach Regeneration erzeugen. — Nur wenig später aber quellen aus einer strotzend reichen, urdeutschen Phantasie, die auf rauhen Bergen der Alpenwelt gewachsen ist, ganz seltsame Gebilde: weltfremdes, tiefinneres Gemüthsleben und weltüberlegener, jauchzender Humor der germanischen Rasse spiegeln sich in hellenischer Antike, die noch einmal vor ihrem Erblassen in glühendem Abendroth aufflammt. Diese gewaltige Persönlichkeit, in der die Kunstideale zweier Rassen in unerhörter, einziger Harmonie zur Vereinigung gekommen sind, — die als ein grosses Fragezeichen mitten in einer andersartigen Zeit steht, ist der Schweizer Arnold Böcklin, gleich seinen Geistesverwandten Giorgione und Rembrandt menschlich wie künstlerisch eine der abenteuerlichsten Künstlerphysiognomien der Geschichte. —

— — — — — — — —

Ein Sohn des freien Schweizervolks, ist Arnold Böcklin ein Landsmann von Jean Jaques Rousseau und dem Dichter Gottfried Keller, und gleich ihnen verleugnet er die Heimath in keinem Zuge, weder in der starken, trotzigen, grossartigen Menschennatur noch in dem phantastischen Temperament. — Riesenhafte Bergmassen mit abenteuerlichen, gigantischen Formen thürmen sich um die Städte der Alpen; schroffes Geklipp stürzt sich in grünliche, tiefe, unheimlich blinkende Seen und wölbt sich über schaurigen Wasserschlüften; liebliche Auen und Halden lagern zwischen den schweigsamen Wasserkesseln, dem Geklipp und der grenzenlosen Einsamkeit leuchtender Schneefelder, welche im Duft der Ferne und im phantastischen Spiel des Lichtwechsels von der Thaldämmerung her wie unnahbare Zauberreiche erscheinen, wie Grenzen gegen eine jenseitige wunderbare Herrlichkeit. — Ein starker, schroffer, geistig primitiver Menschenschlag lebt dort zu Lande, — seine Tugend ist sein reines, tiefes, klingendes Gemüthsleben, und dies bestimmt den Charakter seiner Kunstbildung, die stark, fest und doch goldiger Empfindung voll ist; gleich der landschaftlichen Szenerie, welche unter starren Gegensätzen auf engem, am Horizont begrenzten Raum einen rasch wechselnden Reichthum von idyllischen, Phantasie und Empfindung berauschenden Reizen bietet.

Um Böcklin's Jugend lebt das geschäftige Treiben eines Kaufmannshauses in der uralten Handelsstadt Basel. Die Leute, welche das Elternhaus zu geschäftlichen Verabredungen und in Sachen der Geselligkeit betreten, die durch Würde oder Sympathie der Erscheinung als Beispiel und Muster in der jugendlichen Phantasie haften bleiben, sind vorwiegend nüchterner Natur. Und Nüchternheit ist überall, das Museum und ein paar Orte ausgenommen, in denen der Genius Holbein leuchtende Spuren eines einstmaligen Gewesenseins hinterlassen hat. Zwischen der stillen und vornehmen Majestät dieser Holbein'schen Gestalten, sowie den barocken Kompositionen desselben Künstlers zum «Todtentanz» und dem Knaben Böcklin spinnt sich ein heimliches

Arnold Böcklin. Der Ritt des Todes.

Verhältnis an, ein gegenseitiges Annähern und Anschmiegen, und auch die Welt der griechisch-römischen Dichtung, die den Knaben wie heute noch den Greis besonders fesselt, mischt ihre Zaubereien in dies abgeschlossene, tiefträumerische Seelenleben. Ungewöhnlich stark an Kraft ist der Knabe, — trotziges Schweizerblut, — ein scharfer Verstand macht sein Geistesleben früh reich, das aus der grossartigen Natur der Heimath ursprüngliche Offenbarungen empfängt und in Verschwiegenheit ausreifen lässt, bis aus Charakter- und Geistesanlagen und Widerstand gegen eine andersartige Umgebung eine abnorme, aber in sich feste Individualität sich ausgebildet hat. Damit überwindet Böcklin auch die Abneigung des Elternhauses gegen einen Künstlerberuf, selbst als die plötzliche Verarmung der reichen Häuslichkeit diesem unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten aufbürdet, — — Naturen solcher Art versinnbildlichen die Selbstbestimmung, die Reibungen des Schicksals und der Zufälligkeiten gleiten in harmonischen Lauten und Tönen an ihrer inneren Sicherheit wirkungslos ab wie fluthende Wellen am Fels. — Auf diesem Boden ist Arnold Böcklin, der ganz in sich versunkene Träumer, der glühende Dichter, dessen Farbenharfe den süssesten Wohlklang schmeichelnder Melodie so sicher beherrscht wie die düster gedämpfte Tragik und die schrille Dissonanz, in der die Kreatur von Seelenqual gefoltert aufschreit, gewachsen, — gleich Beethoven und Richard Wagner ein Produkt seltenster Kräfte und stärksten Widerstandes. . . .

— — — — — — — —

Man muss Schirmer's diskrete Farbenweise und sein Stilgefühl würdigen, um die Zuneigung zu verstehen, mit der der 19jährige Schweizer 1846 sich der Landschaftsschule des Meisters zuwandte, sobald er nach Düsseldorf gekommen war. Man muss aber auch den sentimentalen Zug der Düsseldorfer Romantik jener Tage, ihre auf handwerklichen Fleiss, bürgerliche Ehrbarkeit und konventionelle Beschränkung der Vorstellungswelt gerichtete Neigung, — neben der Delikatesse-Malerei jene Räuber-, Ritter-, und Gräber-Romantik — im Auge haben, um die Kluft zu begreifen, die zwischen diesen Leuten der offiziellen Malerei und dem robusten, jungen Schweizer gähnte, dessen Romantik instinktives Bedürfnis grosser subjektiver

Kraft war. Der dämonischen Vergrösserung aller Farbenerscheinung in der Netzhaut seines Auges, der Eigenthümlichkeit seines Nervenapparats, der nur auf gewaltige oder seltsame Gebilde reagirte, wie sie ihm auf seinen einsamen, träumerischen Streifereien die Natur in ihren grossen, feierlichen, ungewöhnlichen, fast selbstvergessenen Zuständen des Augenblicks verrieth, ward er sich unter diesen fleissigen und strebsamen Leuten bewusst. Es ist von Anfang an in ihm jener scheinbar so unthätige Freiheitsdrang, der mit der echten, auf weiten Wegen des Durchdenkens und Durchempfindens zu ganz originellen Resultaten kommenden Erfindungskraft eng verbunden ist; diesem spekulativen Geist, der zu begreifen suchte und dem das Ausdrucksmittel sich schliesslich zur Idee ganz von selbst fügte, schien alles mühsam Probirte, Erlernte oder der Natur in ihrer Alltagskokketterie Abgelauschte als geringwerthige Handwerksarbeit. Darum hielt es ihn in Düsseldorf auch nicht lange; er hatte ohnehin in Schirmer's Kunst die brennende Bedeutung des französischen Kolorismus gewittert; er geht nach Brüssel, wo er hauptsächlich in der Gallerie kopirt, um den Alten das Geheimnis ihrer malerischen Kunst abzulauschen und vielleicht eine seiner schönsten Tugenden von ihnen zu lernen: die strenge Selbstzucht, die ihn im höchsten Farbenrausch beim Schaffen nie die ursprüngliche Absicht vergessen lässt. Sein Wunsch aber drängte ihn bald nach Paris.

In der Entwicklung Böcklin's sicher eine der folgenschwersten Zufälligkeiten ist der Zeitpunkt, zu welchem unser Künstler in Paris eintrifft, — 1848. Denn das Aufstandsjahr bietet dem leiblichen Auge des für das Seltsame und Ungewöhnliche ohnehin mehr als empfänglichen Jünglings eine wilde, jede Vorstellung und Schilderung an Wucht weitaus überbietende Dramatik. In jenen Stunden eines bangen, aber für diese grosse Natur von schaurig süssen Affekten gewiss auch erfüllten Harrens am Fenster, unter dem sich wüste Kampfszenen abspielen, und eines verstohlenen Huschens auf die Strasse hinaus liegt der Keim mancher bizarren, künstlerischen Eingebung späterhin nicht minder als eine Art von Befreiung, der wir das Originale und Monumentale aus dieser Hand zu verdanken haben: ein natürlicher Hang zur Konvention des Philisters, der bei Jedem innerhalb des sozialen Staats und der Familie stehenden Menschen anerzogen ist, stirbt unter diesen furchtbaren Eindrücken von Tod und Blut.

Der auf Verdienst angewiesene Künstler kann sich bei der Schwere der Zeiten nicht lange in Paris halten, er geht in die Heimath, um seiner Militärpflicht zu genügen, und dann wandert er 1850 nach Rom, — das letzte Glied im Ring der Vorbedingungen für dieses Künstlerschaffen schliesst sich damit.

Unter dem scharfen Aetzwasser der Pariser Ereignisse war das Wesen Böcklin's geläutert, — unter dem italienischen Himmel geht er mit Bewusstsein an die Bildung jener Kunstanschauung, um die der greise Goethe am Abend seiner Tage im II. Theil des «Faust» vergeblich rang: der Verschmelzung von Romantik und Antike.

— — — — — — — —

Gleich Michel Angelo von einer Körperstärke, die fast bis in's Greisenalter hinein sich athletenhafte Festigkeit der Muskeln bewahrt, von einer fast jungfräulichen Frische des Gemüths, von einer Schärfe aller Sinne, die ein künstlerisches Arbeiten von der Natur überflüssig machte, da sein Gedächtnis von einer wunderbaren Kraft ist, fällt Böcklin auch schon darin aus dem normalen Künstlertypus heraus, dass er den sogenannten mathematischen Verstand besitzt. Hat er doch das Problem der Flugmaschine in mehr als einem die Teckniker verblüffenden Versuch, der Lösung zu sein schien, behandelt; und wie er Erfinder einer eigenen Freskotechnik ist, hat er auch seine Oeltechnik mit ihrer ausgezeichneten Leuchtkraft nach Art der Alten aus Temperauntermalung und Firnisdeckung selbst komponirt.

Widerspruchsvoll wie die Fähigkeiten Böcklin's ist sein Temperament. Mitunter von hinreissender Fröhlichkeit, von jonischer Heiterkeit des geflügelten Geistes und schweizerisch treuer Offenheit zugleich, — mitunter von einem skeptischen Misstrauen gegen seine besten Freunde, — immer unberechenbar und plötzlich, und immer nach dieser oder jener Seite auf die Spitze getrieben. — Ein Grundzug aber steht bestimmend über all' diesen Einzelheiten eines merkwürdig komplizirten Wesens: das Träumen eines grossen Kindes, das rastlose Grübeln in Phantasieen und der fatalistische Glaube an diese Gebilde, der durch keine Schwierigkeit, — und bedrohte sie die Existenz, — an der Ausführung gehindert wird. Willensstärke und Selbstvertrauen ist auch ein charakteristischer Zug des Menschen:

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Todteninsel.

Radirung im Verlage von Fritz Gurlitt in Berlin.

als Böcklin Anfang der fünfziger Jahre nach Rom gekommen, arm und auf den Ertrag aus seinen ob ihres seltsamen Charakters schwer verkäuflichen Bilder angewiesen, heirathet er eine bildschöne, aber ebenso arme, junge Römerin, — ein Schritt, der gleichsam sein Kunstprinzip symbolisirt und von reinen Instinkten zeugt. Ueberaus glücklich wurde die Ehe, — sie

Arnold Böcklin. Ueberfall von Seeräubern.

festigte in gemeinsam getragener Noth des Lebens bei Böcklin die tiefe, quellende Innerlichkeit des Wesens.

— — — — — — — —

Umfassende Künstlerschaft ist ausser dem Genie beinahe ausschliesslich Ergebnis reicher Erfahrung auf fremden Bahnen der Kunst und Widerspruch gegen das Vorhandene. Merkwürdig schnell entwickelt Böcklin seine Eigenart, in lauter selbständigen Experimenten, und nur vorübergehend sind Einflüsse bei ihm nachweisbar; doch so gering, wie bei fast Keinem der Kunstgeschichte. Poussin thront über seiner Jugend und mit dem frühen Corot hat diese mitunter frappante Verwandtschaft, wie der Künstler auch, — aber mehr als Mensch, — mit Genelli Aehnlichkeiten besitzt. Im Kolorit und der Räthselhaftigkeit seines Wesens steht er Giorgione am nächsten, — denn wie dieser und Rembrandt lebt er einsam in seiner selbstherrlichen Anschauungswelt, durch sphärisches Farbenklingen der Alltagswelt völlig entrückt. — —

Unnahbar und undurchdringlich, — wie seine dargestellten Geschöpfe von unirdischer Lebenskraft und Heiligkeit der Natur ist fast jedes Werk von dieser Hand, — grossartig fremd erscheint es, in geheimnisvolle Farbigkeit gehüllt, in der es Töne von unendlich zartem Ineinanderklingen und wiederum grellste uner-

hörteste Kontraste von schmetternder, schönheitgebändigter Wucht der Wirkung gibt. Grösse des Aufbaues ist immer und meist ein rhythmisch beseelter Schwung der Linie und eine Charakteristik in ihr von unfehlbarer Sicherheit. — Mitten im Zauber des berauschendsten Farbengesangs aber steht bei ihm in voller Plastik des Leibes das menschliche Geschöpf als robuster, vollsaftiger, gottheiterfüllter Organismus, frei von Gebrechen des Erdenpilgers, in übermenschlicher Vollkommenheit der Naturexistenz, unbändig, sinnengewaltig; mit allen Fibern ist er an den Augenblick hingegeben und vollführt ohne kokette Nebengedanken und Pose das als Naturtrieb, was der seinem Geschöpf so verwandte Künstler in mächtigem Schwung der Begeisterung gewollt, — königliche Naivetät in jedem Pulsschlag von der wildesten Dramatik bis zum bizarrsten Humor offenbarend. — —

Böcklin ist Romantiker aus innerster Natur, die Aufschlüsse der Wissenschaft und Geschichte kümmern ihn nicht, — mit urfrischer Phantasie erfabelt er sich aus den Resten der Antike eine mythische Vorwelt, in der Nymphen, Faune, Meerungeheuer ein titanisches Dasein führen; er schildert die Antike seiner Auffassung hier in einer Unbändigkeit des Humors und dort mit einem sentimentalischen oder düsteren Zug der Trauer, welcher alten und modernen Germanen näher liegt, als dem Griechenvolk, selbst in der dionysischen Zeit lange vor der Blüthe hellenischer Kultur und nach derselben. Er ist ganz unhistorisch; — er personifizirt Phantasie. Sein Stil hat darum auch Gesetze nur für den besonderen Fall: ein anderer ist Böcklin als der grösste lebende Stimmungslandschafter in der monumentalen «Todteninsel» und verwandten Werken, — ein anderer als Figurenmaler, — dort pathetisch, hier in's Dionysische jauchzender und lachender Lust oder entfesselter Triebe sich verlierend, und ein beissender Satiriker namentlich in einigen Werken der Bildhauerei, — eine vollkommene Proteusnatur. — —

— — — — — — — —

Bei jenen Geistern, welche in ruhloser Arbeit die Erscheinungen der Welt um den Pol ihrer eigenen Geisteswelt zu gruppiren suchen, ist das Heimathsgefühl freier entwickelt als bei den anderen, die am Gegenständlichen hängen bleiben. Seitdem Böcklin Basel verlassen, um der Kunst nachzugehen, ist er ein rastloser Wanderer. 1850 finden wir ihn in Rom in einem Kreise später gefeierter Künstler wie Feuerbach, R. Begas, Oswald Achenbach; auch der Alemannen-Dichter Scheffel und Paul Heyse, der elegante Novellist, gehörten dazu. Der Letztere ist bestimmt, in Böcklins Leben eine wichtige Rolle dadurch zu spielen, dass er die Aufmerksamkeit des berühmten Kunstmäcens Grafen Schack in München auf diesen seltsamen Kopf lenkt. Ohne Schack, der Jahre lang in Böcklins frühester Periode fast jedes Stück ankauft, — welche Schätze allein den europäischen Ruf seiner Gallerie rechtfertigen würden, — ist der heutige Böcklin nicht denkbar, weil er ziemlich sicher bei seiner schroff behaupteten Eigenart und der Stumpfheit des Publikums dagegen zu Grunde gegangen wäre. — In Rom kann sich Böcklin nicht halten, er geht nach Basel in der Hoffnung auf Aufträge und führt dann für einen Konsul in Hannover in Leimfarben auf Leinwand fünf Wandgemälde aus, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer versinnbildlichen. Nach einem Prozess wegen der Abnahme, — da die Gemälde dem Besteller zu bizarr erschienen, — kommt Böcklin 1856 mit seiner Familie mittellos in München an. Er stellt im Kunstverein ein Bild aus: den grossen Pan, der um die Mittagsstunde im Schilfe die Flöte spielt, — ein Bild, so modern in der Malerei, dass es in der Gegenwart hätte gemalt sein können, — ein revolutionäres Manifest für jene Zeit, welches aber das einzige von dieser Hand geblieben ist. Die Pinakothek kauft es an und errettet damit den inzwischen mit zweien seiner Kinder vom Typhus befallenen Künstler aus äusserster Noth, — — was aber schwerwiegender ist: es gibt seit jener Zeit eine Böcklingemeinde, denn vor der Gewalt der in diesem Werke geoffenbarten Phantasie und der ebenso scharfen Beobachtungskraft des Auges erstarb der kritische Eigenwille der Künstler von Begabung, und aller Augen bleiben von jetzt ab erwartungsvoll gerichtet auf diesen Einen, der wie ein grosses Räthsel unter sie getreten war. — Heyse und Schack aber sorgten auch weiter für ihren Schützling. Der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach hatte eine Kunstschule gegründet, um die Traditionen künstlerischer Pflege in seinem Lande, das Goethe, Schiller, Herder, Wieland geschützt, aufrecht zu erhalten; mit einer

Arnold Böcklin. Tritonenfamilie

rühmenswerthen Sicherheit des Auges rief er damals noch junge Künstler von kommendem Weltruf in den Lehrkörper. Neben Lenbach und Reinhold Begas wirkte in Weimar der geniale Preller, — später noch Genelli. Auf Anregung seiner Freunde erhielt Böcklin 1858 einen gleichen Ruf. Hielt es nun diesen unruhigen Feuerkopf, so wenig wie Lenbach und Begas, — auf die Dauer auch nicht fest in dem kleinen reizenden Hauptstädtchen von Thüringen mit der tötenden Ehrbarkeit der Hofgesellschaft, so bot es ihm doch eine Weile Unterschlupf gegen die Noth des Broderwerbs. Doch mit der seltsamen Neigung vieler genialen Köpfe für ihre minder bedeutenden Liebhabereien beschäftigte er sich hier in völliger Hingabe mit dem Problem seines Luftschiffs, aber er malte auch, eine der reizvollsten Schöpfungen seiner Jugendzeit, voll barocken, wildgenialen, böcklinischen Humors. Den Pan, der um die brütende Mittagseinsamkeit unsichtbar auf dem Felsgeklüft sitzt und durch sein «panisches Gelächter» einen Hirten mit seinen Ziegen in wilde Flucht treibt. Die Unheimlichkeit, welche ein fallender Stein im Gebirge oder ein ungewöhnlicher Laut, dessen Ursache nicht zu entdecken ist, auf einen ahnungslosen Träumer auszuüben vermag, wenn die Welt um ihn in Mittagsschlaf liegt, kann nicht drastischer und drolliger versinnbildlicht werden als dies hier geschah.

Noch eine Jagd der Diana malte der Künstler in Weimar.

Dann aber trieb diesen Fremdling auf Erden sein unstäter Sinn und der in dem hellen, nordischen Weimar so wenig gestillte Durst nach Farbenpracht fort, — er geht 1861 nach Rom, von wo er nach Neapel, Pompeji, Capri kommt; und jetzt, bei diesem Aufenthalt in der Gräberstadt, in Unteritalien, dem Gross-Griechenland der Alten, welche in dieser wunderbar lieblichen Ueppigkeit, der Farbenfreude der Landschaft und ihrer Bergsilhouette nicht minder als in ihrer lebensfreudigen, griechischen und griechisch beeinflussten Kultur die Züge ihres genialen Nachbarvolks erblickten, vollzog sich mit reifem Bewusstsein der letzte grosse Entwicklungspunkt in dieser Persönlichkeit: das heilige Frühlingsfest der Hochzeit zwischen deutscher Romantik und antiker Romantik; denn nicht oft hat Böcklin von jetzt ab andere Motive gewählt als diese grandiose Natur ihm bot, inniger wird die vorher nur kosende Neigung zwischen seinem Naturell und dem stilvoll Bunten, Glänzenden antiker Malerei, die wir ahnend in Pompejis Resten geniessen und sie in diesem Künstler wiedererstehen sehen, und bei ihm steht jetzt auch über allen Eigenschaften in den folgenden Werken eine innere reife Geschlossenheit, — eine grossartige Persönlichkeit. —

Die «Villa am Meer» (Schackgallerie) ist das erste grosse Werk dieser Zeit, in ihrem stimmungsvollen Pathos eine der herrlichsten Blüthen Böcklinischer Kunst, von der er für Schack später eine zweite Auffassung schuf.

Man sieht das Meer; gross stilisirte, flächige, schaumumsäumte Wellen rollen feierlich heran, — Wasser von jener wunderbaren Durchsichtigkeit und beweglichem Spiegelglanz, wie Böcklin allein es zu malen vermag. Ein durchklüfteter, aus Plattengeschiebe aufgebauter Fels springt spitz in die Fluth hinaus, von Busch und Baum halb verborgen erhebt sich eine antike Villa mit Säulengang, Balustraden, Fontainen, Statuen auf ihr, eine prachtvolle Cypressengruppe aber am äussersten Vorsprung wiegt sich unter dem wehenden Meerwind und dem rosig düsteren Gewölk. Abendliches Sonnenlicht ruht auf den einsamen Gebäuden, und in Harmonie mit der melancholischen Stimmung lehnt gedankenvoll eine schwarz und weissgekleidete Frauengestalt am Fels, die Wellen zu Füssen, und blickt auf das Meer hinaus, in dessen Wogenschlag es weint und zittert, — es ist wie ein Symbol der sterbenden Antike, wie eine grosse Trauer, die sich noch einmal der ganzen Herrlichkeit vergangener Blüthe bewusst wird. —

Der Künstler, welcher in diesem Werk den Charakter reiner, in feierlichen Akkorden getragener Monumentalität getroffen hat, so genrehaft das Motiv an sich auch sein mag, tritt uns in einem anderen Bild als ein heiterer, von reizvoller Stillseligkeit erfüllter Idyllendichter entgegen, als ein Geistesverwandter von Theokrit und Vergil, wenn er in zwei jungen Menschengestalten: dem am rosenüberhangenen Fels gelehnten und auf der Syrinx um die Geliebte klagenden Hirten und der Nymphe, die hinter ihm im Laub versteckt halb beseeligt, halb schalkhaft selbiger Klage lauscht, — die von Liebesempfindung durchrosigte Jugendblüthe schildert und dabei das

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Villa am Meere.

Aus «Böcklin-Werk». Verlag der «Photographischen Union» in München.

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Spiel der Wellen.

Photogravure im Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Arnold Böcklin. «Sieh', es lacht die Au».

antike Liebesleben in seiner Naivität entzückend erfasst hat. «Klage des Hirten» lautet der schlichte Titel des Bildes, das koloristisch zu Böcklin's Bestem gehört.

Den gleichen idyllischen, von sonnigstem Humor durchleuchteten Charakter bezeugt die «Altrömische Weinschenke», aus der ein betrunkener und liebevoll vom Freund gestützter Soldat herauswankt und das unter einer Dionysosstatue am Gartenthor Blumen feilhaltende Mädchen zärtlich ansingt; — mit trinkerbesetzten Veranden und auf dem Rasen lagernder Gesellschaft eine köstliche Darstellung hellenischer Daseinsfreudigkeit.

Nach einem Quinquiennium, das für Böcklin's Aufenthaltswechsel späterhin zur Regel wird, kehrt er nach Basel zurück, indem er endlich Anerkennung vom nüchternen Sinn seiner Landsleute erhofft, — 1866. Drei monumentale Fresken führt er dort im Rathhause aus, deren Genialität und Schönheit man rühmt, — vermittels der von ihm selbst erfundenen Technik gemalt. Er treibt auch Bildhauerei, in grotesken Masken an einem öffentlichen Gebäude, welche mit um so grösserer satyrischer Bosheit einige schlecht beleumdete Mitbürger karrikiren, als die Portraitähnlichkeit derselben sehr gut sein soll; — was dies Alles aber überwiegt, sind wiederum vier kleine Farbenjuwele (Schack-Gallerie): der «Gang nach Emmaus», der «Tod, durch eine Landschaft reitend», die «Furien, einen Mörder verfolgend», und die «Drachenschlucht», — Schönheit und Grausen von einem lyrischen Schwung und einer Farbengluth, die nur noch ein späteres kleines Werk dieser Art wieder erreicht, die «Herbstgedanken».

Nach dieser Pause in Basel fährt er seit seinem Münchner Aufenthalt 1871 fort, jene grosse Reihe monumentaler Werke zu schaffen, deren erstes die «Villa am Meer» war, deren folgende bis in die Gegenwart hinein einen immer grösseren Nimbus um seinen Namen legten: Giorgione's zauberhafte Tiefäugigkeit, Rubens Majestät, beider berauschendes Kolorit und Böcklin's grossartige Selbstverständlichkeit wachsen darin auf's Innigste zusammen. In organischer Natürlichkeit und von vollstem Lebensdrang erfüllt entsteht in seiner Phantasie nunmehr auch jener bekannte Typus der antiken Romantik: das Fabelwesen aus Mensch-, Thier- und Fischleib, das die Kunst lange

vor Böcklin kennt, dessen lebendige Bildung aber erst dem modernen, im Besitz einer genialen Technik befindlichen Künstler gelang, weil seine Phantasie wunderbar tiefsichtig und seine Nerven von der feinsten Empfindung gegen das athmende Leben und dessen Bedingungen sind.

Ein voller Wurf darin ist der «Centaurenkampf, — die Furie reiner, unberührter Naturkraft. Fünf wild entfesselte Kerle bearbeiten einander in grotesker Bewegung mit Fäusten, Zähnen, Hufen paarweis, indess der Strohmann sich eben anschickt, seinen lieben Mitcentauren mit einem starken Felsstück den Schädel zu zerschmettern, Mord glüht in jeder Miene. Unbeschreiblich ist die Wirkung dieses in einander Verknäult- und Umschlungenseins und ihre Suggestion auf den Zuschauer, — nur bei Rubens, aber nur bei diesem, findet man etwa ein Gegenstück. Die Grösse jedoch, mit der Böcklin, der phantastische Künstler, die beseelte Natur aufzufassen vermag, offenbart sich fast überwältigend in einem weiteren Werk dieser Art, das von machtvoller Geschlossenheit im meisterhaften Aufbau und dem Farbenrausch aus lauter zusammengehenden Kontrasten, — in der Poesie der Stimmung dagegen und dem entzückend frischen, in goldenen Rythmen wie ein Bergwasser im Sonnenlicht spielenden Naturgefühl von bethörendem Zauber ist, — es ist das mehrfach wiederholte Werk der Schackgallerie: «Meeresidylle»: Auf flachem, wogenumbrandetem Fels unter weitem, abenddämmernden Himmel liegt ein nacktes, kraftvolles, üppiges Weib in seliger, gliederentfesselter, nervenloser und doch der feinsten Regung der Sinnlichkeit unterthaner Ruhe, — schwellende, berückend weiche Formen und jene Dämonie des verzehrenden, schmachtvoll-düsteren Auges, hinter dem schrankenlose Leidenschaften einer fremden Welt zu flammen scheinen. Auf dem Rücken liegend stützt sie mit der Rechten das Haupt, von dem lange, schwarzbraune Haare auf den weissen Körper herunterrieseln, und streichelt mit der Linken den dicht über dem Wasser unheimlich auftauchenden, behaarten Kopf der — Seeschlange, welche in grossen Volten des dicken Leibes heranschwimmt. Rückwärtsig dazu aber sitzt ein köstlicher, rothbraun behaarter Kerl von Triton und bläst, — und bläst auf einer Muschel sein an Gehirn so fabelhaft kleines, an Empfindung vorwelthaft mächtiges Liebesglück hinaus auf das widerdröhnende, in einsamer Herrlichkeit Welle an Welle herankosende Meer. —

Vorwiegend landschaftlichen Charakters ist ein drittes Bild der Münchner Zeit: die heroische Landschaft, die ich im Original nicht kenne, aber in den bedeutenderen Wiederholungen als Burgbrand, der von Seeräubern angelegt ist. In weiter, prächtig gemalter Meeröde erhebt sich auf starrem, zerklüfteten Fels eine prächtige Schlossanlage, die durch eine Brücke mit dem Festland verbunden ist. Das Schloss brennt, Rauchwolken bedecken den Zenith des am Horizont freundlich lichten Himmels; Piraten schleppen Weiber und Kinder hinab in die Boote. Von den beiden Auffassungen dieses Vorwurfs ist die mit dem Segelschiff im Hintergrund und der Gliederung der Brücke durch Marmorstandbilder und eine zwischen ihnen zum Wasser hinabführende Felstreppe die reizvollere, während die neuere mit der mathematisch nüchternen «Stadtbahnbogenbrücke» in Aufbau und Tongebung die monumentalere scheint.

Auch in München hält es auf die Dauer den unsteten Künstler nicht fest, — zum dritten Male siedelt er 1876 nach der Heimath seiner Seele über, wo er diesmal Florenz als Wohnsitz wählt und durch neue gewaltige Werke, die unter dem Eindruck der grossen italienischen Meister der Renaissance sich zur höchsten Schönheit und Vollendung der Form erheben, mehr und mehr die Anerkennung seiner Zeitgenossen erzwingt, nachdem er ein Menschenalter lang mit Bornirtheit und Niedertracht einen durch eigenen Starrsinn sehr erschwerten Krieg geführt.

Das Hauptwerk, das er hier schafft, ist nicht nur sein grösstes, — was Originalität der Erfindung, wundersam gedämpfte Farbenpracht und Monumentalität anbetrifft, steht dasselbe als ein gewaltiger Markstein in der Geschichte der modernen Kunst, deren Landschaftsmalerei mit Ausnahme des einzigen Millet Gleiches nicht geschaffen hat. Das Meer, das wunderbar zauberische Meer in einer phantastischen Symbolik von ergreifender Grossartigkeit schildert der Künstler, dessen Genius dieses Element als Abbild seiner eigenen Unergründlichkeit liebt und in unerreichter Weise darzustellen nicht müde wird, in einer Komposition, die er in den achtziger Jahren mehrfach wiederholt hat. Das Original befindet sich im Museum zu Leipzig, — eine

Arnold Böcklin. Gang zum Bacchustempel.

zeichnerisch schärfer zugespitzte, für meinen Geschmack glücklichere zweite Auffassung birgt die Privatgallerie eines Kunstsammlers in Worms.

«Die Todteninsel»: Ein kleiner vulkanischer Krater im Meer ist zur Hälfte abgestürzt, vielleicht während des letzten Ausbruchs in vorhistorischer Zeit. Ein Felshalbkreis von mächtiger, kühn profilirter Bildung ist stehen geblieben und umschliesst einen von hohen düsteren Cypressen eng bestandenen Hof, der nach dem Meer hin von stärkeren Steinblöcken flankirt und durch eine niedrige Mauer mit Pforte abgegrenzt wird. Auf dieses düstere Eiland des Todesfriedens zu, dessen Fenster- und Gallerieöffnungen in den Felswänden die Urnen- und Sargstätte kennzeichnen, lenkt ein Nachen mit einem Sarge und einer aufrecht stehenden Grabfigur. Ein tiefblaugefärbter Himmel, nur zart über dem Eiland angeflammt, umwölbt in feierlichem Akkord diesen gewaltigen Mollton und spiegelt sich still neben den scharfen, im Reflex leuchtend gemilderten Felskonturen in den seltsam glatten, nur im Kielwasser des Nachens lautlos, ganz lautlos gekräuselten Fluthen. Kein Ruf eines Vogels und kein menschlicher Laut mischt sich in die feierliche Grabesstille ringsum. — — Es ist ein Wunder in diesem Werk, in dem die Dämonie des Genius, die ruhlos zwischen Tragik und Heiterkeit gezerrte, unendlich milde und doch mannhaft sich auflöst zu ihrer individuellen Selbstbefreiung im höchsten, klassischen Ausdruck, in welchem die Erhabenheit der Antike und die Todessehnsucht des ideal gesonnenen Menschen der Gegenwart sich über Zeit und Raum die Hände reichen. — —

In derselben Zeit jedoch, in welcher der Künstler den höchsten Ausdruck von tragischem Pathos in seinem Schaffen gefunden, gelingt es ihm, — sehr charakteristisch für seine Schwungfähigkeit, — ein gleich vollendetes Werk von unbändiger Heiterkeit zu schaffen. Das Dionysische, Natur- und Genusskräftige des griechischen Volkswesens, — das in der Blüthezeit allein gegen den Classicismus zurücktritt, — die romantische Periode von Hellas liegt so plastisch in dieser Schöpfung, dass uns die Empfindung überschleicht, als sei hier ein lebender Zeuge jener mythischen Dämmerung.

«Im Spiel der Wellen» ist das Bild genannt und jetzt ein kostbarer Schatz der Münchner Pinakothek. — Mitten auf den wunderbar leuchtenden blaugrünen Meereswogen, die in Kadenzen sich hoch aufthürmen und senken und auf deren kristallener Durchsichtigkeit Schaumfäden entlang schiessen, ist eine ausgelassene Gesellschaft beisammen: ganz vorn ein jugendschönes Meerweib mit Flossenfüssen, die angstvoll davonschwimmt; ein faunisch lachender, meerrosenbekränzter, brauner Triton mit kupfernem Bacchusgesicht begleitet die Holde und streichelt lüstern und beruhigend ihren weissen Nacken. Indess taucht hinter diesem Paar eine Art Froschmensch mit Schuppenkamm auf dem Kopf in die Tiefe, — hoch aber auf der Spitze einer Welle tolpatscht der Urheber dieses humorvollen Schreckens, ein prächtiges, echt böcklinisches Gebilde heran, — ein Seecentaur. Hastig arbeiten die ausgreifenden Schwimmfüsse um den schwerfälligen Körper vorwärts zu bringen, und der hochaufgerichtete dicke Trinkerleib, die krampfhaft gespreizten Arme, der struppig gehaarte Kopf mit lüstern entflammten Augen spiegeln übereinstimmend in angespannter Erregtheit das glühende Liebesverlangen nach einer Nymphe, die sich dicht vor ihm durch Niedertauchen in die schimmernde Tiefe der verhassten Umarmung entzieht. Eine Genossin der Schönen lässt sich mit höhnischem Lachen nahebei auf dem Rücken treiben, — bereit auch ihrerseits durch Niedergehen zur traulichen Wasserheimath den verliebten Trottel zu foppen. — Ein entzückender Zauber elementarer Jugendlichkeit durchströmt das Thun dieser naiv gewaltthätigen Fabelwesen, deren Empfindungskraft und Befriedigungsdrang in diesem Hymnus des phantastischen Künstlers glorios aufgefasst und dargestellt ist. —

Verwandt in der Art, aber von vielleicht noch ausgeprägterer Sinnlichkeit ist die «Meerfamilie», die auf einem Riff mitten im Meergewoge beisammen ist. Das nackte Menschenweib mit dem strampelnden Säugling lang ausgestreckt, hinter ihr kletternd mit kühn vorgebogenem Hals ein zweites Kind, und alle mit dem ungebrochenen, gieren Blick fesselloser Natur den Vater und Mann anblickend, der mit haarigem Leib und hängendem blonden Haupthaar, mit halb lüsternem und halb wildem Auge auf die Gruppe herabsieht, neben der er eben auftaucht, um ihr eine gefangene, am Halsfell gepackte Robbe zu bringen. —

Von noch grösserem, germanisch-gemüthvollem

Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Flora.

Photogravure im Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Zauber in der Darstellung naturmythischen Familienglücks ist eine ähnliche ältere Schöpfung: «Tritonenfamilie», deren flossenfüssige junge Mutter sich behaglich, wie träumend, auf einem Felsen reckt, während der dunkelbärtige Triton, an sie gelehnt, den jubelnden Sprössling auf seinem Knie nach Art der Menschenväter reiten lässt. — — Nicht geringer in der Malerei ist dann eine packende Personifikation der «Meeresstille» durch eine dämonisch schöne, auf einem Riff über dunstigen Wassern gelagerte Nixe. — —

Ein neueres, die Antike behandelndes Werk ist dann auch der sehr poetisch concipirte und prächtig aufgebaute «Gang zum Bacchustempel», der farbig etwas grell ist. Nach den antiken Vorwürfen noch einige romantische, die zum Theil wahre Farbenjuwele sind, wie «Die anbetenden Krieger im heiligen Hain», der «Drachentödter», während die religiösen Bilder aus dieser Hand, deren Blutlauf heidnisch empfindet, nicht die volle sieghafte Gewalt tragen. So eine zwar grossartig aufgefasste «Pietà»: über den naturalistisch gemalten Heiland, der auf einer Steinplatte liegt, ist die ganz verhüllte Madonna wehklagend zusammengebrochen, und aus rosiger Wolke schauen Engel mit mitleidiger Geberde herab. Seltsamer Weise sind es bei diesem Werke stilistische Mängel, welche den herrlichen Farbengesang dieser gewiss grossartig aufgefassten Darstellung wie in der Ferne verhallen lassen. — —

Und abermals volle Kunstwerke bietet Böcklin in der kleinen Reihe von modernen Themen. Da sind die an Einklang schwermüthiger Poesie einzig schönen «Herbstgedanken», welchen ein reifes junges Weib am baum- und buschumkränzten Bachufer unter fallenden Blättern im Wandeln nachhängt, — da ist das von melancholischer Stimmung erfüllte Werk «Burg am Meer»; — unter zwei köstlichen, holbeinisch abgeklärten «Selbstbildnissen» ist jenes de 1885 hervorzuheben, das die markige Gestalt des Künstlers, ein Glas Wein in der rechten Hand haltend, zeigt, mit kühnem, selbstbewussten Blicke. Eine im Gewand der Empirezeit durch eine entzückend schöne, blüthenübersäcte, bachdurchrauschte Wiesenlandschaft herschreitende «Flora» und jenes köstliche Gedicht, «Sieh', es lacht die Au», in dem singende, träumende, blumenpflückende Mädchengestalten durch eine herrliche Frühlingslandschaft wandeln, gehören hierher; über alledem jedoch steht neben Böcklin's grössten Thaten der «Eremit» (Berliner Nationalgallerie), — an schwungvoller Grösse der Stimmung von anderen Werken des Künstlers vielleicht übertroffen, unerreicht an Innigkeit und Tiefe echt deutscher Empfindung. Ein uralter, hochbekutteter Mönch steht in der hölzernen Vorhalle einer Klause, vor dem abendsonnenscheinumflimmerten Madonnenbild an der getünchten Thürwand, und geigt; — von der Inbrunst der Versenkung in die Gottheit durch den jubelnden Ton haben sich die Abendwolken aufgethan, ein flammender Lichtstrahl schiesst durch die seitliche Lichtöffnung der Vorhalle auf den weltvergessenen Alten, Engel sind heruntergeflattert; kindlich lächelnd sitzt der eine auf dem Fensterbrett und lauscht, der andere aber lugt auf den Spitzen stehend durch das Fenster der Hinterseite auf den Greis, der in seiner klingenden Gottseligkeit nichts ahnt von dem Wunder um ihn. Rührend humoristisch, so ganz altdeutsch, dürerhaft naiv wirkt die Silhouette des Alten, die kindliche Hingegebenheit der Bewegung beim Geigenstrich; — blüthenhaft zart und reizvoll ist die Farbe; — — ich habe Jahre lang als junger Kunstnovize vor diesem Bilde meinen sonntägigen Künstlergottesdienst abgehalten und seitdem die Gallerie nie betreten, ohne durch ein Weilchen weltentrückter Schau meine Seele rein gebadet zu haben vom Staub wirrer Eindrücke. —

Dann ist noch der «Frühlingstag»: ein italienischer Vorwurf, nordisch-phantastisch versetzt mit gespenstisch weissen Birkenstämmen auf der blumigen, von Quellen durchrieselten Wiese. Eine italienische Villa, mit kleinem, dunklem Hain und breiter Wasserfläche dahinter, — alles unter wolkigem, regenschwangerem Himmel. Ein alter Mann steht sinnend am Fluss, — ein Liebespaar tändelt im Vordergrund beim Spiel der Laute, — an der Villa umscherzen Kinder ein Mädchen: ein ganzer, lenzhaft ahnungsvoll und werdefrisch durchhauchter Lebenslauf ist in der knospenhaft herben Darstellung angedeutet, — in der man, — wie bei allen Werken dieses Künstlers, — in's grosse Herz der Natur blickt und seinen feierlichen Schlägen — als einer urheiligen Offenbarung gebannt lauscht. — —

Seit Anfang der achtziger Jahre hat Böcklin sich zur Rast von seinen Fahrten in Hottingen bei Zürich

ein stilles Heim errichtet, — ein Schritt, der seine Spur im «Eremiten» und vielen neueren Werken des Künstlers unverkennbar durch die germanische Heimathlichkeit in Auffassung und Empfindung erkennen lässt.

— — — — — — — —

Überaus reich ist die Zahl der Werke aus dieser Hand, — jedes hat eine scharf ausgeprägte Eigenart und ist gleichsam ohne typische Voraussetzungen aus ungetrübten Quellen der Eingebung geflossen. Der 66jährige Künstler kann auf ein Leben, selten reich an Kampf, doch auch selten reich an Erfolg, zurückblicken. Die Ideale einer todten, in ihrem Einfluss abendroth verglühenden Kultur und die Ideale einer der grössten lebenden Rassen, der er angehört, zwang sein Gedanke zu innigster Vereinigung zusammen, ganz unbekümmert um alle andere Forderung als die des Eigenwesens. Mitten in dem grossen Zuge nach Regeneration, der durch die europäische Kunst geht, scheint der Weg hinter Böcklin abgebrochen, — und doch hebt hinter ihm eine grosse und starke Schule der deutschen Neuromantik an, die seines Geistes voll in die Gegenwart eingezogen ist. Davon einer der Künstler, der Radirer Max Klinger, mit seinen frei erfundenen Cyklen bereits in seinem 35. Jahr an Umfang und Bedeutsamkeit auf den höchsten Höhen der deutschen Kunstgeschichte steht, — mit verschwenderischem Reichthum an Offenbarungen Hans Thoma, ein gereifter Mann, das spezifisch historische Germanenthum vertritt, — in dem Jüngsten, Franz Stuck, aber der griechische Geist des Meisters als Erbschaft zum Vorschein kommt. Jeder eine originelle, umfassende Persönlichkeit, — Jeder auf anderem Wege nach Verbindung von Romantik und Gegenwart ringend, — Alle veredelt und befruchtet von dem Einen. — Das ist Arnold Böcklin.

Die Sünde.

EIN MÄRCHEN.

(ZU DEM BILDE VON FRANZ STUCK.)

VON

ERNST ROSMER.

Die Sünde war die schwarze Königin der Welt geworden. Herrscher pilgerten zu ihrem einsamen Bergtempel und opferten ihre Kronen auf die Stufen. Die Sünde küsste die Könige und zertrat die Kronen. Barhaupt zogen sie heim und krank. Den Schwachen stürzte der Schwindel von der Felsensteile. Den Stärkeren, der sich müde in sein Reich fand, erschlug das Volk, denn er hatte die Krone verloren. Der Stärkste erkämpfte sich eine neue Krone, aber lebenslang war ihm ein Geheimnis in den Augen und die Menschen stiessen sich an und flüsterten: «Er hat die Sünde gesehen.»

«Ich will die Sünde auch sehen», sagte ein blonder Betteljunge und machte sich auf den Weg. Er pfiff ein Lied in den blauen Sommer hinaus und brach sich einen grünen Haselstecken. Den schnitt er zurecht, nur ganz oben liess er ein paar grüne Blattfähnchen stehen. «Das ist lustiger», sagte er, schwenkte ihn rundum, «und zum Nüsseherunterschlagen ist er auch gut». Er that sich keine grosse Eile den Berg hinauf. «Herunter geht es schneller und lang bleib' ich nicht. Aber fest will ich sie anschauen, dass mir's in den Augen steht: ich habe sie gesehen». Und er nickte und schwatzte mit allen Bergblumen und Berggräsern, so dass es

feuriger Mittag war, als ihm der Tempel entgegengoldete. Er nahm sich einen Lauf und rannte in Einem bis an das Thor und wie das offen war, sprang er mitten hinein in die Halle. Da lachte er sich wieder zu Athem und fasste seine rothen lustigen Wangen: «O wie heiss! Gut, dass es kühl ist hier. Aber was ist es so dunkel?»

Als sein Auge sich in die Dämmerung gewöhnt hatte, sah er die Sünde inmitten ihres Thrones aus thaufeuchten Rosen. Schön, ernst und heilig, das weisse Ruheangesicht aus dem Schweigen des Haares gehoben, das Haar über die Wangen herab die perlenbleiche Brust beschleichend. Seitwärts dunkelten ihn die tiefen Augen an, die Könige zittern, beten und sterben gemacht hatten.

Der Betteljunge fürchtete sich nicht, denn er hatte ein unschuldig keckes Herz und war gut.

Neugierig ging er dicht an den Thron und freute sich.

«Du bist sehr schön. So lange Haare. Und die feinen Wangen. Und dein Mund . . . .»

Er wurde nachdenklich.

«Dein Mund gefällt mir nicht. Was hast du ihn so fest? Kannst du nicht lachen?»

Die Sünde löste die ruhenden Lippen von einander, und eine goldene Stimme webte sich zu Worten:

«Ich kann nicht lachen.»

Der Junge schlenkerte bedauernd den Haselstecken und wiegte sich vor auf die Zehen:

«Und weinen? So recht tüchtig weinen?»

«Ich kann auch nicht weinen.»

Der Junge kraute sich hinter'm Ohr.

«Wie langweilig! Du arme Sünde.»

Er ging nochmals an sie heran und betrachtete sie aufmerksam.

«Du bist sehr schön. Aber meine Mutter ist schöner.»

Die Sünde erblasste und fühlte einen warmen Schmerz in der kalten ewigen Brust. Frei, ungefangen stand der frohe Betteljunge vor ihr, und sie sah, dass er holder war als die Mächtigsten, die ihr gekniet hatten.

Er fasste eine Rose und wollte sie abreissen.

«Ich geh' jetzt wieder. Aber schau mich fest an. Schau mich doch gerade an! Kannst du einen nicht gerade anschauen? Ich will dich in den Augen haben.»

Die Sünde kehrte bange den Blick von ihm und ihre Wimpern schwiegen herunter.

«Du wirst mich nie in den Augen haben, denn gesehen hat mich nur, wer mich gefühlt hat.»

Der Junge zerrte noch immer an den Rosen.

«Wer dich gefühlt hat? Wie macht man das? Wer hat dich gefühlt?»

Die Sünde richtete sich mit tiefem Athem empor und ihr Leib leuchtete.

«Wer mich küsste.»

«Dann geh' ich wieder heim», sagte der Junge. «Küssen mag ich nicht.»

Und ärgerlich über den Widerstand riss er eine ganze Ranke aus dem Rosengeflecht. Da sah er eine Schlange darunter liegen. Eine kalte, bunte, riesige Schlange mit kleinem scharfen Giftrachen. Er schaute sie an und war böse.

«Pfui!» sagte er und schüttelte sein helles Gelock zurück. «So ein hässliches Thier liegt unter deinem Thron? Und das sagst du nicht? Und Rosen sind darüber gedeckt? Du lügst ja! Schäme dich!»

Die Sünde zürnte. «Und du fürchtest dich! Nur Könige haben den Muth zu mir. Bettler sind feig.»

Sie neigte sich der Schlange. Die wand sich zwischen den Rosen hindurch, bäumte sich hoch empor und liess den Kopf auf die Schulter der Sünde fallen. Sie gürtete sich um den weichen Frauenleib, umkettete ihn noch einmal, eingewachsen in den Schlangenring stand die Sünde vor dem Knaben. Da däuchte sie ihm herrlicher als zuvor und sein Herz strahlte aus seinen morgenlachenden Worten.

«Ich bin nicht feig. Ich habe Muth, einen grossen Riesen umzubringen. Ich werde mit meinem Haselstecken die grüne Schlange erschlagen. Aber erst werde ich dich küssen!»

Er ersprang die Rosenstufen und heftete über die Schlange hinweg die jungen Arme um ihren Nacken. Er streifte über ihre Lippen hin und her und suchte ihren Athem in sich zu haschen. Aber sie wehrte sich und wehrte ihm, sie wollte ihn nicht küssen, sie schauerte in Menschenmitleid und Menschenangst, und das Mitleid wurde wieder zur Sehnsucht und die Angst zum Begehren und Verlangen und sie stürzte ihren heissesten Todeskuss auf seinen bittenden Mund.

Zwischen ihren eng aneinander gedrängten Leibern presste sich wie ein rinnender Wassertropfen der Schlangenrachen hinab und biss den Knaben in's Herz. Er schrie nicht, aber er wurde bleich in den rothen Wangen. «O», sagte er, «du hast mir weh gethan.» Und mit seinen beiden sterbenden Händen erwürgte er die Schlange, dass ihre feuchten Ringe von den Schultern der Sünde herabfielen. Dann stürzte er zurück, hinunter, auf den Perlmutterboden der Halle. Er schaute noch einmal empor in ihre Nachtaugen:

«Ich liebe dich.»

Er lächelte und war todt.

Da hüllte die Sünde ihr langes Haar über die Brust und weinte.

Die letzte Sonne ging aus dem Tempel. Der Himmel erblindete in graufarbigen Schleiern. Späte Abendpilger kamen in die mondlichte Halle. Sie fanden den todten Betteljungen mit dem Haselstecken in der Faust, mit zwei kleinen Blutstropfen auf der Brust, und sahen in seine gebrochenen Augen und suchten das Geheimnis darin. Aber sie fanden es nicht.

Er hat die Sünde nicht gesehen, sagten sie.

Auf dem verwelkten Thron lag die erschlagene Schlange. Die schwarze Königin war verschwunden.

Arnold Böcklin pinx

Phot F. Hanfstaengl, München.

Frühlingstag.

Radirung im Verlage von Fritz Gurlitt in Berlin.

Franz Stuck pinx

Phot. F Hanfstaengl, München

Die Sünde.

1868–12. November–1893.

Herrn Hofrath Edgar Hanfstaengl

widmen dieses Blatt zur Erinnerung an die Feier seines 25jährigen Inhaber-Jubiläums

des Kunstinstitutes

Franz Hanfstaengl

als ein Zeichen ihrer treuen Gesinnung

die Beamten und das technische Personal

des Institutes.

Ein Jubiläum.

Am 12. November 1893 feierte Hofrath *Edgar Hanfstaengl* das 25jährige Inhaberjubiläum der Kgl. Bayer. Hofkunstanstalt Franz Hanfstaengl zu München.

An diesem, für den Jubilar wie für das Institut, hochbedeutenden Gedenktage ziemt es unserer Kunst-Chronik, dass sie einen kurzen Rückblick auf die grosse Entwickelung eines Unternehmens werfe, welches namentlich während der Inhaberschaft *Edgar Hanfstaengl's* in hervorragender Weise sich entfaltet hat.

Die Firma Franz Hanfstaengl wurde im Jahre 1833 von Franz Hanfstaengl, einem hochbegabten Künstler, dem Vater des Jubilars, begründet. Franz Hanfstaengl's erste Arbeiten erstreckten sich auf lithographirte Portraits und grössere in gleicher Manier hergestellte Kunstblätter für Kunstvereine etc. Diese Arbeiten haben den Namen Hanfstaengl schon damals in weiteren Kreisen bekannt gemacht und sind heute noch als Musterleistungen auf dem Gebiete der lithographischen Kunst hochgeschätzt. Aber die eminente Schaffenskraft des Begründers des Hauses wagte sich bald an eine für jene Zeit, in der es noch an allen die Zeichnung erleichternden Hilfsmitteln gebrach, über welche der reproducirende Künstler heute zu verfügen vermag, riesenhaft erscheinende Aufgabe, nämlich die Vervielfältigung der Dresdener Galerie auf lithographischem Wege. In verhältnissmässig kurzer Zeit, im Zenith seiner Schaffenskraft stehend, bezwang Hanfstaengl dieses aus 190 auf Stein gezeichneten Bildern bestehende Riesenwerk und dokumentirte damit ein künstlerisches Können, welches die Bewunderung und Anerkennung seiner Zeitgenossen erringen musste. Nicht zum geringsten Theile hat diese vortreffliche Publikation, welcher die beste Lebenszeit eines ganzen Mannes geweiht war, dazu beigetragen, das Renommée dieser Gemäldesammlung weiter auszubreiten und überhaupt den Sinn und das Verständniss für die Werke der Alten mehr und mehr zu entwickeln. Daneben fand Franz Hanfstaengl noch Zeit, sich sowohl fortgesetzt der Zeichnung von Portraits auf Stein wie galvanographischen Arbeiten, wozu das bekannte meisterhafte Blatt Flüggen: «die Prozessentscheidung» zu zählen ist, zu widmen.

Nachdem in den fünfziger Jahren die Photographie immer mehr Einfluss auf die Portraitherstellung gewann, wandte Franz Hanfstaengl dieser neuen Sonne der vervielfältigenden Kunst seine volle Aufmerksamkeit zu, in richtiger Erkenntniss der grossen Tragweite, welche diese geniale Erfindung auf die vervielfältigende Kunst für alle Zukunft gewinnen möchte. In seinem Sohne *Edgar,* der sich inzwischen in der Welt umgesehen hatte und von weiten Reisen, die sich bis China erstreckten und als deren Frucht u. A. ein für die Ethnographie und Länderkunde damals werthvolles photographisches Werk «China und der Osten» entstand, zurückkam, fand er einen eifrigen, von neuem universellen Standpunkte aus die Entwickelung des Institutes anstrebenden Mitarbeiter. Es gelang Beider Bemühen, auch auf photographischem Wege dem Atelier Hanfstaengl den Ruf eines ersten Portraitateliers zu erringen, so dass es für den München besuchenden Fremden programmgemäss wurde, sich aus demselben sein Portrait mitzunehmen.

Am 12. November 1868 übergab Franz Hanfstaengl seinem Sohne *Edgar* das Institut, um den Abend seines an Arbeit und an Ehren reichen Lebens mehr künstlerischen Liebhabereien widmen zu können; er konnte nur wenige Jahre — er starb 18. April 1877 — dieser Ruhe sich erfreuen.

Mit diesem Wechsel trat eine neue Aera für das Haus ein, welche Hand in Hand ging mit der grossen Entwickelung der bildenden Künste in Deutschland und besonders in München. Hatte die Photographie bis dahin ganz Hervorragendes geleistet in ihrer Anwendung auf Portrait und Landschaft, deren Resultate grösseren oder geringeren künstlerischen Werthes noch mehr von der individuellen Begabung des Photographen abhingen wie heutzutage, wo es die Trockenplatte und das Rufungsrezept fast Jedem möglich macht, ganz leidliche Erfolge zu erreichen, so lag doch die photographische Technik in ihrer Anwendung auf weitere Gebiete, so namentlich in Anwendung auf die Reproduktion von Oelgemälden etc. in Deutschland in den Anfangsstadien. *Edgar Hanfstaengl* betrachtete es als hauptsächliche Aufgabe seiner Anstalt, die Photographie der Reproduktion von Gemälden immer dienstbarer zu machen; er konnte sich der Durchführung dieser Pläne umsomehr widmen, als er für das Porträtfach in seinem Bruder Ernst eine künstlerisch veranlagte Kraft zur Seite hatte. Manch' technische Schwierigkeit in Bezug auf Beleuchtung und Farbenbeherrschung stellte sich entgegen und war zu überwinden; aber schon nach kurzer Zeit hatten die Hanfstaengl'schen Reproduktionen die allgemeine Schätzung des Künstlers und Kunstfreundes, trotz der namentlich aus Frankreich stark herüberwehenden Luft, sich zu erwerben vermocht und in dieser Vervollkommnung ist es immer weiter vorwärts gegangen.

Mit der Entwickelung der deutschen Kunst, besonders der Münchener Piloty-Schule, hatte sich, wie schon erwähnt, dem Hanfstaengl'schen Verlage eine Fülle von Thätigkeit und Vielseitigkeit erschlossen. Die vortrefflichsten Schöpfungen dieser Periode wie der späteren Kunstbewegungen haben ihre Vervielfältigung daselbst gefunden, so dass die «Galerie moderner Meister», unter welcher Flagge die Werke der zeitgenössischen Malerei veröffentlicht wurden, zu der imposanten Ziffer 8000 angewachsen ist. Berücksichtigt man, dass ungefähr jedes dieser 8000 Sujets in durchschnittlich drei verschiedenen Formaten und diese wieder in verschiedenen Reserven vorgesehen wurden, so ergiebt sich leichtlich die respektable Summe von 30000 Negativplatten. Diese umfangreiche Kollektion bildet denn auch für alle Zukunft das getreueste Spiegelbild des künstlerischen Schaffens der letzten 25 Jahre in Deutschland; die publizirten Werke, auch nur nach deren Autorennamen, zu nennen, würde zu weit führen und kann nur konstatirt werden, dass viele der hervorragendsten Künstler der Gegenwart mit der Summe ihres Schaffens im Hanfstaengl'schen Verlage vertreten sind.

Wie auf dem Gebiete der modernen Kunstreproduktion die Firma Hanfstaengl eine dominirende Stellung sich errang, so hat sie sich auch bezüglich der Vervielfältigung von Werken alter Meister direkt nach den Originalen in die erste Reihe zu stellen gewusst. Die umfassenden Publikationen der Gemäldegalerien zu München, Berlin, Dresden, Cassel, Amsterdam, Haag, Brüssel, Haarlem, die Schätze in Buckingham Palace und Windsor Castle in London, wie der Liechtenstein-Galerie zu Wien, legen das beste Zeugniss hierfür ab. Die Hanfstaengl'schen Reproduktionen der modernen wie alten Schulen sind fast sämmtlich in unveränderlichem Kohledruck, welcher unter Anwendung eines dem Institute eigenthümlichen isochromatischen Aufnahmeverfahrens hergestellt wird, ausgegeben und als Bestes ihrer Art allgemein geschätzt.

Um das Kohledruckverfahren, welches zu den empfindsamsten aber auch edelsten Vervielfältigungsmitteln gezählt werden darf, der höchsten Entwickelung zuzuführen, war die Einführung eines grossen maschinellen Fabrikationsbetriebes nothwendig geworden. Die in grossem Stile geschaffene Anlage, deren spezielle Ueberwachung Hofrath *Edgar Hanfstaengl* sich besonders angelegen sein lässt, kann als eine Mustereinrichtung bezeichnet werden, welche ihresgleichen an Ausdehnung und Präzision nicht hat.

Neben dem Kohledruckprozesse werden alle übrigen bekannten technischen Vervielfältigungsmethoden, soweit sie sich für Anwendung in grossem Stile eignen, in zumeist dem Institute eigenthümlichen Manipulationen, ausgeübt. So die einen Ersatz für Stich oder Radirung bildende *Photogravure* (Kupferätzung) in anerkannt künstlerischer Vollkommenheit — man betrachte neben den zahlreichen Blättern der modernen Kunst die neuesten Kupferätzungen nach Dürer-, Rembrandt-, Hals-Originalen und das, in seiner frappirenden Originalwirkung alles nach diesem Kunstwerke Vorhandene in den Schatten stellende, grosse Blatt der Sixtinischen Madonna. — Dann die *Aquarellgravure,* welche in getreuester Uebersetzung den Farbenzauber des Originals wiederzugeben sich zur Aufgabe macht und sowohl in ihrer Anwendung bei Herstellung von grossen Einzel-

blättern wie in Bezug auf Prachtwerkpublikationen die vervielfältigende Kunst auf weitere neue Bahnen geleitet hat. Auch die rascheren und allgemeinerer Anwendung gewidmeten Reproduktionsmittel als da sind *Lichtdruck, Autotypie* und *Zinkographie* (Buchdruckverfahren), werden in ausgedehnter Weise zur Ausführung gebracht.

In dieser stetigen Entwickelung ist die Firma Franz Hanfstaengl, welcher im Jahre 1891 die Ehre zutheil wurde, zur Kgl. Bayer. Photogr. Hofkunstanstalt ernannt zu werden, in dem Zeitraume eines Vierteljahrhunderts zu einem Welthause vornehmster Bedeutung und zum vielseitigsten Kunstinstitute der Welt überhaupt herangereift. Die in London und New-York bestehenden Filialen sorgen neben dem Münchener Stammhause mit kräftigem Flügelschlage dafür, dass die Schöpfungen deutscher Kunst und deutschen Geistes in alle Welt getragen werden.

Hofrath *Edgar Hanfstaengl* aber, dem gelegentlich dieses Jubiläums die wärmsten Glückwünsche von Nah und Fern entgegengebracht wurden, durfte an diesem Ehrentage mit Stolz und freudiger Genugthuung auf ein Vierteljahrhundert erspriesslichsten Wirkens zurückblicken, beseelt von dem Bewusstsein, einer der vornehmsten kulturellen Aufgaben der Gegenwart seine ganze Kraft und seine Talente gewidmet zu haben.

D. Bischoff.

Die Akademie.

von

KARL RAUPP.

Bei den revolutionären Tendenzen der modernsten Kunstrichtung, bei der Verneinung alles dessen, was seither in den Zielen der bildenden Kunst als erstrebenswerth gegolten, wird gar häufig auch der vornehmsten Bildungsanstalt für den angehenden Künstler, der Akademie, das Urtheil gesprochen. Eine der vernichtendsten Bezeichnungen unserer Kritik ist der Ausdruck «akademisch», das heisst mit anderen Worten «herkömmlich, veraltet, zopfig, langweilig, schablonenhaft!» Alle diese liebenswürdigen Begriffe lassen sich in dem Worte «akademisch» vereinigen.

Solche, meist recht gedankenlos ausgesprochene, proklamirte Schädlichkeit der akademischen Ausbildung erzeugt dann von selbst den Wunsch, die Ursache all' dieses Uebels aus der Welt zu schaffen, die künstlerische Individualität durch Aufhebung jeder staatlichen Förderung oder Bevormundung frei von allen Fesseln sich entwickeln zu lassen.

Wohin dies führt oder führen kann, sieht jeder, dem die Verhältnisse den Einblick gestatten, nur allzu deutlich.

Von diesen lockenden Lehren angezogen, verlässt der Kunstjünger jetzt vielfach vor vollendetem Studiengang die Akademie und beginnt in einem freien Atelier nach eigener Façon die künstlerische Zukunft sich zu erobern.

Ohne selbständiges Urtheil, mit unzureichendem, unfertigem Können ausgerüstet, auf die unsichern, sich widersprechenden Urtheile der gleichaltrigen Freunde nur angewiesen und besonders unter den verwirrenden Eindrücken der sich drängenden Ausstellungen, in welchen dem Anfänger nur die Extravaganz imponirt, geht so manches anfänglich schöne Talent hoffnungslos zu Grunde.

Jeder bedeutende Künstler, es gehört dies fast immer zu dessen Biographie, ist von irgend einer Akademie als talentlos bezeichnet worden. Manchesmal trifft dies auch zu und man sollte glauben, dass eben doch die schon erwähnte Pedanterie und eingerostete Schablone solcher Behörden die Schuld an solchem Ausspruch trage. Allein der Studirende, der sich in eine bestimmte Schule zur Vorbereitung aufnehmen lässt, darin recht herzlich schlechte, nehmen wir an, figürliche Studien verbricht, kann dennoch eine bedeutende Begabung für die Landschaft oder das Thierfach besitzen; es ist begreiflich, dass seine der Akademie nur bekannten Leistungen dies nicht verrathen haben.

Als Nachfolger Professor Strähuber's war mir eine zeitlang der Antikensaal der Münchener Akademie übertragen worden. Einer meiner Schüler, ein junger Pole, stümperte jammervoll an den armen Antiken herum, mir und ihm zur Qual. Es war gut, dass er häufig fehlte und endlich ganz ausblieb. Bald darauf sah ich hinter den Scheiben einer bekannten Kunsthandlung ein Bild in blitzendem Goldrahmen, das den Namen des unglückseligen Antikenschülers trug. Ich traute meinen Augen kaum, — die bekannte polnische Winterlandschaft mit schmutziger Landstrasse, ein aus dem Bilde herausjagender bespannter Schlitten in möglichst grasser photographischer Verkürzung, das polnische Bilderrezept nach bekannten guten Mustern! Allerdings, das fachmännische Auge durchschaute sofort das Geheimnis der Herstellung, aber in seiner Erscheinung war das Bild entschieden dem Kunsthändler eine brauchbare Waare. Fand das Bild alsdann vielleicht Aufnahme in einem photographischen Kunstverlage, so hatte sich der Antikenschüler mit einem Male unter die «modernen Meister» geschwungen und das Recht, auf die Akademie, deren Schädlichkeit und Unterdrückung der Künstlerindividualität zu schimpfen.

Es ist nicht zu leugnen, der Akademie des vorigen Jahrhunderts und der Zeit der klassischen Periode unter Cornelius sind die Vorwürfe der Einseitigkeit und des künstlerischen Zwanges nicht zu ersparen. Die ganze Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts erklärt die manieristische, schablonenhafte Art, welche den Kunstunterricht dieser Zeit kennzeichnet. Unter Cornelius herrschte der Stil, die Kontur, unter Aufgabe aller rein malerischen Bestrebungen.

Die Antike, der Akt und die Draperie füllten das Programm der damaligen Lehre aus. Eine Ausbildung in der Farbe erschien unnöthig. Hatte man ausstudirt, war der Künstler fertig, so gewöhnte man sich damals noch ein wenig das Malen an!

So kam es denn, dass, als der Drang nach malerischer Ausbildung die strebende Jugend mehr und mehr ergriff, diese nach Antwerpen zu wandern gezwungen war, an dessen Akademie unter Wappers besonders Dykman's Schule die Maltechnik zu einer in Deutschland noch völlig unbekannten Vollkommenheit ausgebildet hatte.

Die einstmalige Akademie war eben auch nur der Ausdruck ihrer Zeit und genügte den Ansprüchen, welche die herrschende Kunstanschauung an dieselbe stellte. Deren Bestrebungen sind selbstverständlich nicht minder von bestimmenden Einfluss auf den Unterricht gewesen, als es die heutige malerische Anschauung auf die gänzlich veränderte Lehrweise der modernen Kunstschule jetzt ist. Wenigstens da, wo sich, wie in München, ein vielgestaltiges Kunstleben dominirend geltend macht.

Aber ist es billig und vernünftig, die staatlichen Kunstbildungsanstalten als überflüssig zu verdammen, weil einzelne Künstler ohne deren stützende Hilfe Bedeutendes geleistet haben? Oder weil bei führenden, hervorragenden Geistern in der späteren Eigenart ihres Schaffens nichts an deren einstigen Studiengang erinnert? Ein solcher Eiferer z. B. verdammt in der «Zukunft» frisch und fröhlich allen akademischen Unterricht. «Fort. mit Perspektive, Anatomie, Kunstgeschichte und Antike!» ruft der Kenner unserer Akademien dann weiter, «überflüssiger Kram, der den naiv studirenden Kunsteleven fortan nicht mehr belästigen soll». Der Autor ist wohl kein Künstler und nimmt vielleicht das rabulistische Raisonement seiner modernen Freunde für baare Münze! Es scheint ihm nicht völlig klar zu sein, dass Perspektive und Anatomie das künstlerische Studium vor der Natur erleichtern und eine Unkenntnis dieser Hilfsfächer die Ausführung gar mannigfacher malerischer Aufgaben scheitern lassen würde.

Kein wirklicher Künstler wird die Zwecklosigkeit dieser Lehrfächer bejahen. Allerdings, eine allzu breit angelegte Perspektive und Projektionslehre wie eine wissenschaftliche, medizinische Anatomie ist darunter nicht zu verstehen. Für letztere vor allem genügt ein durch zeichnerisches Studium erlangtes anatomisches Verständnis des Knochen- und Muskelbaus. Und warum soll dem jungen Maler der Blick in die Entwicklung vergangener Perioden seiner Kunst verwehrt sein?

Cuno von Bodenhausen pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

Frühlingstraum.

Augusto Corelli pinx.

Copyright 1894 by F. Hanfstaengl, München.

Italienische Hochzeitsfeier.

Doch wohl nur desshalb, damit sein Glaube an die allein seligmachende Grösse der modernen Götter nicht alterirt werde?

Ich vermöchte sonst wahrhaftig keinen Grund einzusehen!

Allgemeine Bildung müsste nach dieser Theorie der Kunstausübung schädlich und das Wort, das die Kunst als die feinste Blüthe der Kultur bezeichnet, alsdann kaum zu begründen sein. Die Akademie bietet in ihren Einrichtungen und Sammlungen, in ihrer Bibliothek und ihren sonstigen Lehrmitteln den Studirenden, welche sich ja aus allen Lebenskreisen zusammen finden, Gelegenheit zur Weiterbildung, d. h. für den, der sich weiter bilden will; als Hochschule kennt sie keinerlei Zwang und allen zur Fahne der eben gehörten Anschauung Schwörenden ist es unbenommen, die schädlichen Einrichtungen zu fliehen. Sicher aber ist es die Aufgabe einer richtigen Kunstlehranstalt, dem werdenden Künstler alle jene Bildungsmittel zu bieten, die ein höher strebendes Talent zur Erreichung der gesteckten Ziele unbedingt bedarf und welche ihm der frühere Lebensgang mehr oder weniger versagte.

Das figürliche, künstlerische Studium benöthigt in erster Linie der staatlichen Hilfsmittel zur Ausbildung. Ein gründliches Studiren nach dem lebenden Modell und was damit zusammenhängt, ist für den unbemittelten Kunstjünger unter den heutigen Verhältnissen fast ausgeschlossen. Die umfassenden, hierzu nöthigen Einrichtungen vermag der Einzelne sich nicht zu beschaffen. Privatschulen dagegen, grösstentheils der Vorbereitung für die Akademie dienend, werden immer, ganz abgesehen von dem damit verbundenen, weit höheren Geldaufwand für den Schüler, in den nothwendigsten Einrichtungen weit hinter der Akademie zurückstehen müssen.

Einen Haupttheil des Lehrprogramms der Akademie ergeben die technischen Schulen, das Zeichnen nach der Natur, der Akt und das Malen nach der Natur. Auf der Münchener Akademie wird in der sogenannten «Naturklasse», eine merkwürdige Bezeichnung allerdings, der Studienkopf und der lebensgrosse Akt zeichnerisch studirt. Die genaue Kenntnis der Form, das Verständnis in der zeichnerischen Wiedergabe wird hier in erster Linie betont, die malerische Erscheinung im Ganzen, in Licht, Schatten und Tonwirkung aber nicht minder vollständig dabei zum Ausdruck gelangen müssen. Das darin geübte Auge geht beim Malen leichter und sicherer der farbigen Wirkung nach. Der Abendakt hat die Aufgabe, den menschlichen Körper in seinen Verhältnissen und Bewegungen rasch und sicher kennen und auffassen zu lernen. Es wird dies erreicht durch möglichst einfache zeichnerische Behandlung, bei welcher eine lebendige Kontur mit einfacher Angabe des Formverständnisses wie der Hauptmassen in Licht und Schatten einer hier unnöthig weitgetriebenen plastischen Wirkung in Schwarz und Weiss vorzuziehen ist. Der Individualität des Schülers sollte die Behandlungsart der Ausführung schonend überlassen, dessen Handschrift immer sichtbar sein.

Gleichmässigkeit der Arbeiten einer Schule darf in der Erscheinung sich nur bis zu einem gewissen Grade geltend machen. Jedenfalls nicht mehr als das gleiche Modell und dieselben Beleuchtungsbedingungen dies erklärlich erscheinen lassen. Eine darüber hinausgehende Gleichartigkeit dokumentirt stets eine über das erlaubte Mass geübte Beeinflussung des Lehrers. Die Münchener Akademie löste vor mehreren Jahren schon den Antikensaal als Lehrmittel für den Anfänger auf. Die Erfahrung zeigte das geringe Verständnis des Studirenden gegenüber der Formvollendung dieser classischen Vorbilder; ein Verständnis, das ja nach vorangegangenem Naturstudium in Wirklichkeit erst zu erwarten ist. Der Schüler begreift vor diesem Studium nur das äusserliche der stilisirten, übersetzten Form der Antike, welches ihm dann eher hinderlich als förderlich vor der lebendigen Natur wird.

Zudem ist der naturalistische Zug unserer Zeit, beim jüngsten Anfänger fühlbar, einem Festhalten bei der Antike nicht günstig. Wird auch vielleicht des Schülers Blick geschärft für die Verhältnisse des menschlichen Körpers durch vorheriges Zeichnen nach antiken Figuren, so darf man doch fragen, ob dieser Vortheil, der ja auch vor der Natur erreicht wird, den Zeitverlust aufwiegt, den der Antikensaal dem Studirenden seither gekostet.

Eine weit wichtigere Stelle für die Ausbildung des Künstlers gebührt der sogenannten «Komponirschule», richtiger «Meisterschule» genannt.

Die Pariser Akademie kennt diese Einrichtung nicht. Dieselbe wird daher auch in München vielfach angegriffen. Aber gerade dieser Erweiterung unserer Akademie verdankt die Münchener Kunststadt einen sehr wesentlichen Theil ihrer Entwicklung. Man erinnere sich

nur an Piloty's Schule, aus welcher Münchens klangvollste Namen hervorgingen. Und heute wie damals ist's der Boden, aus dem die junge Kraft der Münchener Schule herauswächst. Die endgiltige praktische Bethätigung des erlangten Könnens zeitigt die Komponirschule.

In den Vordergrund wird hier die Individualität des jungen Künstlers gestellt, er hat dann auszugeben, was in ihm liegt und was er aus dem seither Gelernten zu machen versteht. Eine eigenartige, kraftvolle, künstlerische Anlage tritt hier bereits in ihren ersten Schöpfungen unverkennbar zu Tage, sie nützt des Lehrers stützende Leitung begreiflicher Weise weit selbständiger aus, als es einem, noch mit sich unklaren, noch schwankenden Wollen, das sicherer Anlehnung dringend bedarf, gelingt. Bei Letzterem ist denn auch der so viel geschmähte überwiegende Einfluss des Lehrers sichtbarer und das Schulbild fertig. Ist dies denn aber ein Unglück? Doch nur dann, wenn der unverkennbare Stempel des Meisters allen Schöpfungen seiner Schüler dauernd und gleichmässig aufgedrückt erscheint.

Da aber, wo die eigene Schaffenskraft nur noch nicht geweckt ist, wird sie mit dem ersten, unter thätigster Mitarbeit des Lehrers vollendetem Bilde erwachen, von Werk zu Werk die Individualität schärfer hervortreten, der Schüler sich klar werden, was zum Bilde gehört und was sein künstlerisches Ziel und Ideal einmal sein wird.

Mag dann später des Schülers Schaffen diametral dem seines einstigen Meisters entgegenstehen, die Hilfe, die der Emporklimmende bei den ersten Schwierigkeiten seiner selbständigen Schöpfungen in den Unterweisungen seines Lehrers fand, hat ihm über sonst unübersteigliche Schwierigkeiten hinübergeholfen, ihm den Weg abgekürzt und geebnet, mehr als derselbe vielleicht selbst ahnt und mit Dank anzuerkennen sich verpflichtet fühlt.

Die modernen Anschauungen in der Kunst, jeder Autorität den Krieg erklärend, lassen denn auch des betreffenden Verfassers gewagte Behauptung verstehen, «der junge Künstler lernt nur durch die Ausstellungen!»

Die äusseren Einwirkungen eines grösseren Kunstlebens sind gewiss von anregender Förderung auf die Entwicklung eines angehenden Künstlers und vieles was von aussen kommt, gibt bei seinem Studium ihm den Anstoss zu fortschreitender Erkenntnis. Die alljährlichen Ausstellungen jedoch, wie wir sie jetzt in München haben, verwirren nur das unreife Verständnis, bringen mehr Aufregung als Anregung unter die studirende Jugend. «Den Kraftvollen unter den Künstlern fällt heute die Erziehung zu». Gut, — wer garantirt uns dann aber, dass es nur die wirklich innerlich tüchtigen Leistungen auf den Ausstellungen sind, welchen die Jugend nachzustreben sucht und nicht meist die Augenblicksblender ohne nachhaltige Kraft mit ihren Extravaganzen und Modethorheiten, die heute glänzen in erborgtem Schimmer und morgen, übertrumpft von Anderem, vergessen sind. Wir sehen die Mode in der Kunst in unseren Ausstellungen wechseln wie in einem Damenkleidermagazin. Kein Wunder, wenn die Verwirrung steigt und das Kaleidoskop so verschiedenartiger Eindrücke gar manches hoffnungsvolle Talent auf sonderbare Wege führt, aus denen nimmer ein Ausweg zu finden.

Klar ist, dass die Akademie als künstlerische Hochschule des Staates ein gewisses konservatives Element in dem Wirrsal streitender Richtungen und Meinungen in der Kunst bildet, ohne dass die nothwendige Folge pedantische, veraltete und einengende Lehrprinzipien sein müssen. Die Münchener Akademie weiss sich auch von Letzterem vollständig frei, der scharfe Wind, der von aussen stets hereinweht, schützt davor und ein objektiver Beurtheiler der alljährlichen Ausstellungen der Arbeiten der verschiedenen Schulen wird schwerlich einen solchen Vorwurf daraus zu begründen vermögen. Die Einwirkung des Staates auf die künstlerische Bildung durch seine Anstalten gibt der Entwicklung des ganzen Kunstlebens die sichere Basis, die ihr die Zukunft verbürgt.

Die verbreiterte zeichnerische Fähigkeit hebt die Leistungsfähigkeit des ganzen Volkes auf jedem Gebiet der Kunst und des künstlerischen Gewerbes. Frankreich zehrt heute noch an den wohlthätigen Folgen der weitsichtigen Kulturpolitik seines Colbert, welcher in den staatlichen Kunstanstalten und Schulen den Grund zu der Jahrhunderte dauernden Herrschaft Frankreichs im Reiche des Geschmacks gelegt, damit die Welt der französischen Industrie dienstbar und sein Land reich gemacht hat.

Unsere Bilder.

Bilder schauen — es heisst durch die Welt fliegen; es heisst Märchen lauschen, wie sie Scheherezade nicht buntfarbiger zu erzählen vermöchte. Es heisst, sich tragen lassen, rascher als der schnellste Blitzzug fährt, von dem Zaubermantel der Kunst, von Norden nach Süden, aus abendlichem Frieden in Strassen-Gewirr, aus elegantem Salon in niedere Sennhütte, von ernsten Schauern zu muthwilligem Lachen, vom Krankenbett in den Wald; zurück in's Mittelalter, in die Römerzeit, vom Sagenreich in die modernste Wirklichkeit. Eine Fluth von Eindrücken, die da an uns heranströmen in heftigem Wechsel; ein Jagen von Empfindungen, von Erinnerungen, von Fragen und Gedanken!

„**Cuno von Bodenhausen:** ***Frühlingstraum.***"

Ein holdes Mädchengesicht von jenem Künstler, der so zart empfindet in unserer herbgearteten Zeit und der zum Liebling des Publikums geworden, nicht blos in Europa, auch über dem Ocean, — in zwei Welten, — weil er eine weichere, schönere Welt dichtet, weil er dem hungernden Gemüthe Märchen-Gestalten vorzaubert.

Ein zartblauer Himmel, eine schüchterne Sonne. Leises Zwitschern, leises Rieseln. Weisse Wölkchen schweben wie kleine beflügelte Engelsköpfchen, zart und rosig und silbergefiedert. Zuweilen unterbricht ein Mövenschrei die traumhafte Stille. Wie ein Pfeil zuckt die Frühlingsbotin durch die Luft; dann wieder Ruhe; nur das feine kosende Locken der Vögel.

Und in diesen erwachenden Keimen, in dieser von Lebensdrang durchzitterten Landschaft, in dieser Märzschwüle — eine junge Seele. Gleich einer Liebkosung streicht die weiche, milde Luft um die Wangen. Eine süsse Mattigkeit breitet sich über die Glieder. Unwillkürlich schliessen sich die jungen Augen: Wie dieser warme Frühlingshauch bestrickt und berauscht; wie er glühen und schaudern macht; wie er, mit Schöpfergewalt auch in der Mädchenbrust ein Neues weckt, ein geheimnissvolles, nicht in Worte zu fassendes Taumel-Gefühl — selige Wehmuth, hoffnungsvolle Sehnsucht.

Märzveilchen duften. Auf den Wiesen thaut die Sonne das letzte Winter-Eis im Schattenwinkel. Es pocht, es regt sich, es keimt und sprudelt ringsum in Lebensfülle.

Von der jungen Stirne aber fächelt der warme Hauch den Kindertraum.

So weit, so weit wird das Herz; aus all den leise flüsternden Stimmchen, selbst aus dem schrillen Mövenschrei klingt's wie eine beklemmende, bestürmende Frage «Erwach auch Du! Komm! O komm!»

Sie weiss nicht, wohin es sie ziehen will mit diesem mächtigen Drängen. Es lockt in die Ferne, fort, fort, mit den Wolken, mit den Vögeln, in ein weites Wunderland. Zugleich aber taucht doch auch aus naher Erinnerung ein junges Gesicht empor, ein Männerkopf mit warmen Augen, wohlbekannt und doch fremd, in wundersamer Verklärung; ein jähes Erschrecken, ein banges Glück pocht durch das Herz. Es ist, als spräche dieser Mund, bestrickender, glühender als das heimliche Flüstern: «Erwach auch du! Komm! O komm!»

Aus dem knospenden deutschen Frühling fort auf dem Zaubermantel in heisses südliches Leben.

„**Augusto Corelli:** ***Italienische Hochzeitsfeier.***"

Es liegt Wärme, Leidenschaft, Farbe und Gluth schon in den zwei Worten.

Man fühlt ordentlich die Schwüle in dem menschenerfüllten Raum, in den ein Stückchen tiefblauen Himmels hereinleuchtet. Man meint den Lärm zu hören aus all diesen Kehlen, die so gewohnt sind zu singen und zu schreien, in den lebhaften offenen Lauten ihrer Sprache. Die Rosen auf dem Tische welken. Aber die Lippen glühen und die dunklen Augen brennen unter dem schwarzen Locken-Gewirr. Der Bräutigam flüstert seinem jungen Weib verliebte Worte in's Ohr. Aber er ist nicht der Einzige, der liebt und schmeichelt und bittet und einem heissen Blicke begegnen möchte. Die Schönste jedoch, mit den tollsten Augen trinkt einem fernen Glücke zu und winkt es heran mit lachenden Lippen. Der Brautvater gibt sich mit dem Behagen des Alters dem Genuss einer köstlichen Birne hin und kümmert sich nicht um das lose junge Volk, dessen Flüstern und Kichern und Lachen die Stimme des Festredners verschlingt, der das feierliche Hochzeits-Carmen vorträgt. Am Ende der Tafel sinnt ein Anderer, nachdenklich und mühevoll, auf seinen Trinkspruch. Gravitätisch, ernst und strafend schaut eine verblühte Schöne neben ihm unter ihrem weissen Kopftuch hervor auf die übermüthigen jungen Gesichter in ihrer Reihe. Glühende Lebensfreude, sorgloses Augenblicks-Glück strömt in feurigen Wellen über die Festtafel hin; aus den Chianti-

Flaschen, aus den Gläsern steigt ein leiser Taumel empor und fliegt durch den lauten, heissen Raum, als wäre Dyonisos, der alte Gott wieder mächtig geworden in seinem schönen Bereich.

Hinaus in's Freie! Wir wandern rasch. Stille Bäume; eine einsame, ernste Landschaft.

„Gilbert von Canal: *Landschaft.*"

Durch weisse Wolken flimmert die Sonne. In einem Tümpel spiegelt sich Gestein, ein morscher Baumstamm, das Ufergestrüpp, von Lichtfunken durchsprüht. Sonst nur Grün, Grün in allen seinen Tönen und Abstufungen, herrliches Blättergewoge und der Duft der Einsamkeit. Das grosse beredte Schweigen der Natur liegt über den Wipfeln.

«Und aus Fels, aus Baum, aus Fernen
Lesen wir die alte Keilschrift,
Die der Haufe nie versteh'n mag,
Das Gesetz des ewig Schönen.»

Eine Bewegung der Hand und wir sind aus der grossen Weltabgeschiedenheit in einen gepflegten Park versetzt vor eine winzige blonde Engländerin.

„Edith Scannell: *Die kleine Eva.*"

Der Apfel! Der Apfel!

Wie rosig er da oben hängt, wie lockend, wie nah! Aber die Aermchen reichen doch nicht hinauf. Sonst könnte sie wohl dem reizvollen Anblick nicht widerstehen. Sie müsste ihn holen, trotz des strengen Verbotes. Der Apfel, den sie nicht haben soll, nicht haben kann, er schmeckte gewiss so süss, viel süsser als jeder andere. Sie vermag die Aeuglein nicht abzuwenden von der verbotenen, verführerischen Frucht. Die schöne Puppe hängt ganz vergessen in der Hand, sträubt ihre Flachshaare und wird im nächsten Moment zu Boden gleiten. Die Puppe ist langweilig. Ungeduldiges Verlangen, nutzlose Sehnsucht erfüllt das Herzchen. So geht's an. Und wenn dann die Kleine grösser wird, wenn die Arme ein bischen weiter reichen und immer noch das Versagte, das Verbotene lockt — dann gibt es böse, böse Geschichten. Ja, Ja, der Apfel! der Apfel!

Ein neuer Flug. Wir sind wieder im Süden.

„Angelo Dall'Occa Bianca: *Auf der Brücke.*"

Das Strassenleben, das ewige Wechseln und Wandern auf einer Brücke, es ist das perpetuum mobile einer Stadt; es ist die Fluth und Ebbe in einem Menschenmeer. Tausende laufen da hin und her, geputzt und zerlumpt, hungrig und übersatt, mit keckem Augenschlag oder mit fromm gesenktem Blick; der eine geht zu einem Taufschmaus, der andere auf den Friedhof; der eine zu einem Liebchen, das ihm lachend in die Arme fliegt, der andere zu einem stirnrunzelnden Vorgesetzten. Und nun gar im Süden, wo man nicht hastig durch den grauen Nebel hineilt, wie bei uns, wo man lebt auf der Strasse! Welche Fülle von Bildern, welches Kaleidoskop von wechselnder Farbe! Wenn auch die Damen die Hände in den Muff stecken, die Mädchen sich in ihre Tücher wickeln, wenn auch im Wind die Röcke fliegen, es wird hier dennoch stillgestanden und geplauscht. Die Frauen, die vom Einkaufen kommen, müssen sich die Stadtneuigkeiten erzählen, und es wird ihnen warm vor Neugier und vor Entsetzen über ihre bösen Nebenmenschen. Auch den Jungen wird es warm, wenn sie gleich mehr mit den Augen reden als mit den Lippen. Ein Geistlicher geht seines Weges und schaut nicht rechts und nicht links, damit er nicht sehen muss, was für Liebesthorheiten da wieder angezettelt werden; die elegante Dame mit der Zofe schreitet vorüber, ein dralles Kind auf dem Arm der hübschen Mutter lutscht vergnügt an seinem Brod; dahinter kommen ernster und würdiger ein paar Alte aus der Kirche. Die Sonne lugt ein wenig hervor, blitzt auf dem Wasser und umfluthet das bewegte Bild, die bunten Gestalten mit reizvollem Lichtzauber.

Ein neues Blatt!

„R. Collin: *Der Schlaf.*"

Die Kunst, die grosse Hexenmeisterin, hat einen Schleier emporgehoben und zeigt uns das Holdeste, das Berückendste, was die Erde kennt: einen zarten, rosigen Mädchenkörper, unverhüllte, jungfräuliche Schönheit.

Wie ein Feenkind liegt das schlanke, junge Geschöpf im Grün: die langen Haare strömen wie leuchtende Wellen um die süssen Glieder; das Händchen greift in die Luft, als wollte es haschen nach einem Traumglück, das vorüber fliegt.

Man meint zu sehen, wie die junge Brust athmet, wie Schmetterlinge über sie hingaukeln, in welchem Frieden sie da ruht, mitten in der Natur, — selber nur Natur, ihr schönstes Werk, eine grosse, herrliche Blume.

Es ist Frau Venus, die uralte, ewig junge, das Ideal der Schönheit, nach dem alle Künstler trachten, von dem alle Dichter singen: ein weisser Frauenleib in seiner schlanken Fülle, mit seinen weichen Wellenlinien.

Und Poesie webt um das hüllenlose Weib ihren Duft. Mit ihren geschlossenen Augen schlummert sie wie in Paradieses-Unschuld.

Gilbert von Canal pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Landschaft.

Edith Scannell pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

Die kleine Eva.

Sterzing an der Brennerstrasse als Studienort für Künstler und Kunstforscher

von

Berthold Riehl.

Es hat einen eigenen Reiz, an einem rauhen Apriltage, die uns am Nordhange der Alpen ja zahlreich genug bescheert werden, München zu verlassen, um den nächsten Morgen in Italien, wenn uns das Glück wohl will, bei lichtem, warmen Sonnenschein zu erwachen, in blumenreichen Gärten unter den herrlich blühenden Bäumen spazieren zu gehen. Die grossen Gegensätze von diesseit und jenseit der Alpen treten uns da in voller Schärfe entgegen, sofort wird sich das Verständniss dafür öffnen, dass in dem anders gearteten Land ein anderes Volk und durch dieses eine andere Kunst erwachsen musste, die durch den mächtigen Grenzwall der Alpen geschieden werden.

Aber auch die alte Art zu reisen, sich in Tagmärschen Italien zu nähern, hatte und hat ihre grossen Vorzüge, denn bei dem langsamen Zurücklegen des Weges sieht der aufmerksame Beobachter nicht nur die grossen Gegensätze, sondern er findet auch feine Uebergänge, er erfährt, dass, soweit die deutsche Zunge reicht, auch die deutsche Kunst geht, ja mitunter noch ein gutes Stück weiter, dass aber ihr eigenartiger Charakter in diesen Thälern, welche den Norden und Süden seit so alter Zeit verbinden, vielfach durch die Einflüsse italienischer Kunst bedingt wird, wie wir andererseits auf ächt italienischem Boden zuerst, wie etwa in Trient, noch manche Nachklänge deutscher Kunst finden, die wir weiter südlich vergeblich suchen würden.

Die erste Stadt, die wir auf unserer Wanderung nach dem Ueberschreiten des Brennerpasses betreten, ist Sterzing. Aber noch kurz ehe wir den interessanten Ort erblicken, fesselt unsere Aufmerksamkeit ein Bauernhaus rechts der Strasse, das zum Dorfe Ried gehört. Es ist ein einfaches, altes Haus, das aussen sehr schlicht und innen nur durch die niedrigen Thüren und Wölbungen von seinem Alter, durch den erheblichen Schmutz in den fast höhlenartigen Räumen von der Annäherung an Italien erzählt, und doch birgt das unscheinbare Haus ein beachtenswerthes Kunstwerk, das namentlich hier von Interesse, weil es uns sagt, dass wir auf der Wanderung nach Italien in eine neue Kunstsphäre eintreten. Am Südende der der Strasse zugekehrten Seite des Hauses nämlich sehen wir ein gutes Wandgemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, es stellt St. Christoph dar, wie er das Christuskind durch das Wasser trägt, und den heiligen Jakobus, der unter einem gothischen Baldachin steht. Die Bilder, die als malerische Zier eines Bauernhauses schon wegen ihres hohen Alters auffallen, sind keine gewöhnliche Bauernarbeit, wie sie ja die Häuser in Tirol und Bayern so massenhaft zeigen, sondern von einem geübten Maler, wohl aus der Schule von Brixen, ausgeführt. Sie weisen auf die zahlreichen Wandmalereien besonders des 15. Jahrhunderts hin, welche die Kirchen und Schlösser Südtirols innen und aussen bis zu den abgelegensten Kapellen schmücken und die sowohl durch die Volksthümlichkeit als auch durch die im Grossen und Ganzen weit höhere künstlerische Bedeutung der Wandmalerei dieser Gegenden gegenüber der des übrigen Deutschlands bereits italienische Einflüsse erkennen lassen.

Der Charakter dieser Wandgemälde auf deutschem Boden ist ächt deutsch und bleibt dies im Wesentlichen bis zur Sprachgrenze, gleichwohl lässt aber doch manches an ihnen die Anregungen italienischer Kunst erkennen, so schon an diesen Bildern in Ried der einfach grosse

Wandgemälde aus dem Kreuzgang in Brixen.

Stil und das Ornament des Rahmens, je weiter südlich wir kommen, desto klarer zeigt sich gerade in der Wandmalerei der Zusammenhang mit der italienischen Kunst. In Brixen und Umgebung ist derselbe schon nicht mehr zu übersehen und die grossen Folgen von Wandgemälden aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Bozen, Campill und Terlan deuten schon direkt auf Giotto's berühmte Fresken der capella dell'arena in Padua.

Ein Wandgemälde sagt uns zuerst und noch hoch am Brenner, dass wir auf dem Wege nach Italien einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen und in der Wandmalerei sehen wir auch beim weiteren Vordringen nach Süden am deutlichsten die wachsende Zunahme des Einflusses der italienischen Kunst. Dass gerade auf diesem Gebiete die Kunst Oberitaliens besonders nachhaltig auf die des Nachbarlandes wirkte, ist natürlich, denn auf ihm entfaltet sich ja in Italien, für diese Gegenden vor Allem in Padua, eine so hohe und eigenartige Kunstblüthe, die auf die Nachbarn, sobald sie diese imposanten Werke sahen, denen ihre heimathliche Kunst nichts Aehnliches an die Seite stellen konnte, einen mächtigen Eindruck machen mussten.

Wie ächt deutsch aber sonst die gesammte Kunst an der Südseite des Brenners war, dafür bietet gerade Sterzing ein höchst interessantes Beispiel. Sterzing war, woran heute noch seine zahlreichen, stattlichen Wirthshäuser erinnern, die mehrfach noch hübsche alte Schilder zieren, ein beachtenswerther Sammelpunkt für das reiche Verkehrsleben an der Brennerstrasse. Das Eisackthal erweitert sich hier und nimmt eine Reihe kleiner Seitenthäler auf und mit der grossen Strasse, die über Bozen und Brixen heraufkommt, trifft hier der Saumweg zusammen, der von Meran über den Jaufenpass geht. Diese Lage begründet auch mit die grossen landschaftlichen Vorzüge Sterzings; das Thal in dem von waldigen Bergen umgeben das Städtchen so freundlich liegt, birgt durch die Einblicke in die nahen Seitenthäler, vor Allem durch den schönen Blick nach Westen auf die prächtige Gletschergruppe des Riednaun, eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit in seinen landschaftlichen Bildern, und Jeder wird es leicht begreiflich finden, dass jetzt häufig Künstler das Städtchen zum Studienaufenthalt wählen. Aber nicht nur die Landschaft fesselt hier den Künstler, sondern vor Allem auch die alte Stadt mit ihren malerischen Motiven, sowie die beiden Burgen Sprechenstein und Reifenstein, und auch manches der hoch an den Bergen hinauf liegenden Dörfer wird ihn zu einem Besuche und zu Studien locken. Wer aber diese Denkmale alter Kunst poetisch und künstlerisch erfasst, in dem wird auch der Wunsch geweckt werden, etwas von ihrer Geschichte zu hören. Der Kunsthistoriker wird so naturgemäss zum Führer des Künstlers werden und dieser ihn dafür wieder zu seiner schönsten Aufgabe anregen, die Vergangenheit im lebensvollen, künstlerisch gerundeten Bilde zu sehen.

Kunstwerke ersten Ranges bietet Sterzing wenig, wie es ja auch nie eine Stadt von hervorragender Bedeutung war; was der Stadt aber für den Künstler, wie für den Historiker ein besonderes Interesse, einen eigenartigen Reiz verleiht, ist, dass die ganze Stadt mit ihrer Umgebung selten vollständig sich aus ihrer Blüthezeit im Ende des 15. und im 16. Jahrhundert erhalten hat. Nicht nur die Kirchen, sondern auch das Rathhaus und das Schloss, das Bürger- und Bauernhaus, nicht nur das Aeussere, sondern auch das Innere und gar manches Stück der alten Ausstattung dieser Gebäude ist aus jenen Tagen auf uns gekommen. Das Bild der alten, längst verflossenen Zeit wird dadurch ein selten lebendiges, in das wir uns in dem jetzt so friedlichen, stillen Thal gemüthlich hineinträumen können.

Sterzing ist keine alte Stadt, erst im Beginn des 14. Jahrhunderts wird es als «Städtlein» erwähnt und nahm

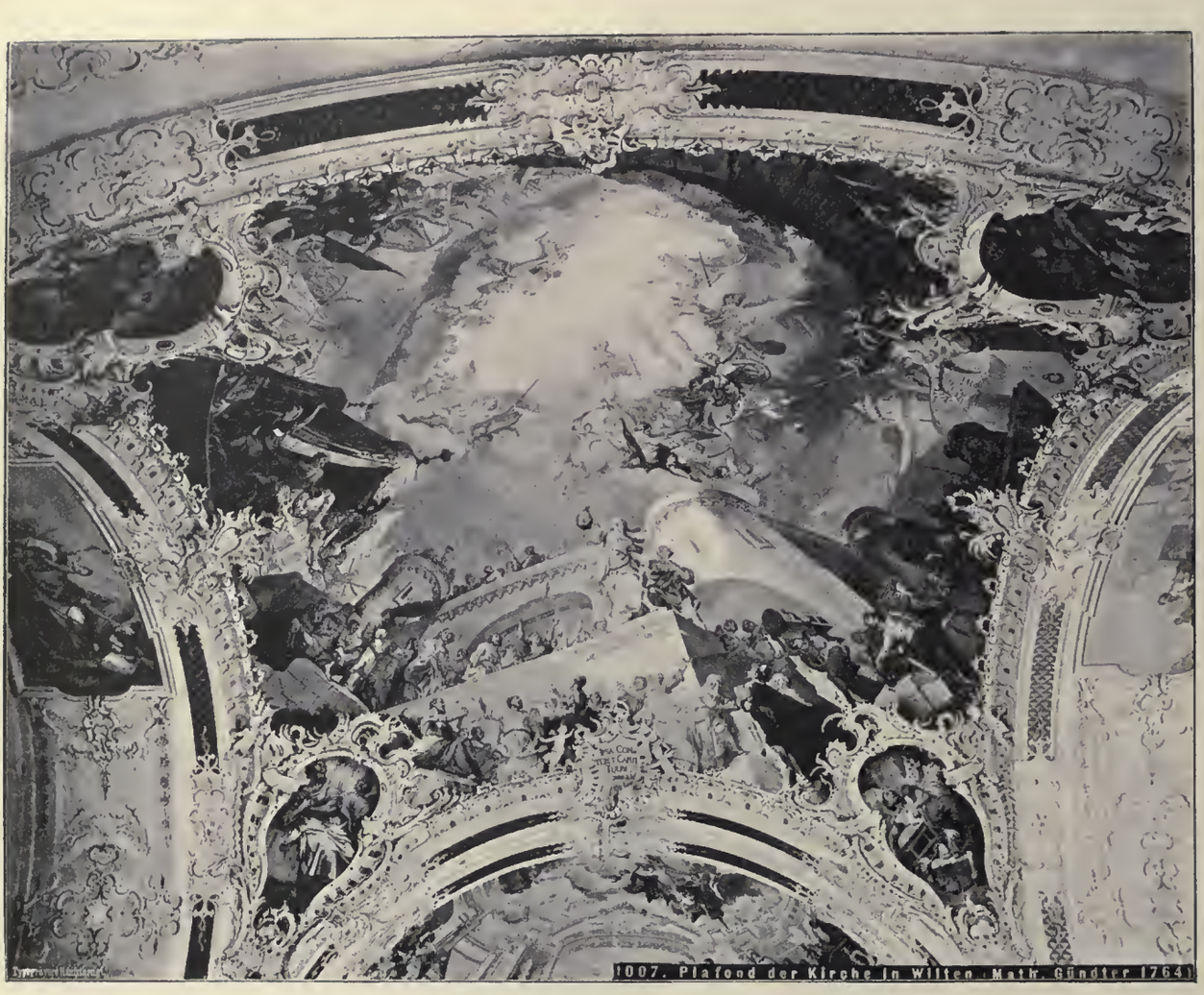
erst einen bedeutenderen Aufschwung, als Rudolph IV. 1363 die Verfügung traf, dass die Landstrasse durch die Stadt geführt werden dürfte.[1]) Die von Nord nach Süd ziehende Strasse bedingt denn auch die ganze Anlage der Stadt und weist dadurch auf den Grund ihrer Bedeutung, auf die Hauptquelle ihres Wohlstandes hin. Eine ordentliche Befestigung hat Sterzing offenbar auch im Mittelalter nicht besessen, es war keine Stadt, die, wie sie in Deutschland so zahlreich, oft erheblich kleiner als Sterzing, stolz auf ihr selbständiges Gemeinwesen, sich zur Vertheidigung eingerichtet hatten, sondern es war ein friedlicher Ruheplatz an der grossen Handelsstrasse. Im 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts aber erhielt es vor Allem auch durch den Bergbau im Pflersch- und Riednaunthal, sowie am Schneeberg erhöhte Bedeutung; der Bergmannshammer an den Thorbogen mancher Häuser oder die — wie auch im nahen Gossensass — über der Thüre eingemauerten Erzstufen erinnern heute noch an diese einst so ergiebige Erwerbsquelle, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts stark zurückging und im Ende des 18. völlig aufhörte, wodurch der Wohlstand der Stadt wesentlich litt.

Bänke der Pfarrkirche in Sterzing.

Diese allgemeinen Grundzüge der Geschichte Sterzings sind auch für die Kenntniss seiner Kunstdenkmale wichtig. Aus dem frühen Mittelalter haben sich weder hier noch in der Umgegend Kunstwerke erhalten, auch aus dem 14. Jahrhundert weiss ich nur die interessante Steinfigur der Maria in St. Peter zu nennen. Die eben erst aufkeimende Stadt hatte zunächst für das Nöthige zu sorgen, erst nachdem sie eine gewisse Bedeutung erlangt, konnte sich im 15. und 16. Jahrhundert ein regeres Kunstleben entwickeln und dieser Zeit gehören daher auch die meisten und die interessantesten Kunstwerke der Stadt an. Die Hauptimpulse für sein künstlerisches Leben wird Sterzing wohl von Brixen empfangen haben, aber auch Einflüsse nordtirolischer Kunst machen sich geltend, worauf schon der Maler des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche, Hans Mueltscher aus Innsbruck hinweist.

Da die Hauptblüthe Sterzings, deren Bauten im Wesentlichen auch noch den Charakter des heutigen Städtebildes bedingen, in das 15. und 16. Jahrhundert fällt, so ist der eigentlich dominirende Stil die Spätgothik. Man sollte erwarten, dass mit der Annäherung an Italien die Renaissance früher Eingang gefunden und konsequenter aufgegriffen worden sei, es ist dies aber durchaus nicht der Fall, sondern ächt deutsch hält man hier und ebenso auch weiter südlich auf deutschem Gebiete noch tief in das 16. Jahrhundert hinein an der mittelalterlichen Weise fest und die italienische Frührenaissance findet hier keinen Boden. Erst in Trient treffen wir mit S. Maria maggiore (1520) eine bedeutende Frührenaissancekirche und in den Palästen der via larga und der via del teatro ächt italienische Profanbauten des 16. Jahrhunderts. Auf dem deutschen Sprachgebiet Tirols dagegen greift die Gothik in der Kirche wie im Rathhaus und im bürgerlichen Wohnhaus noch weit in das 16. Jahrhundert über, die Renaissance dringt langsam ein, zunächst in den dekorativen Formen und verbindet sich mit der Gothik zu jenem eigenartigen Mischstil, den wir die deutsche Renaissance nennen und der hier im Grossen und Ganzen genau denselben Cha-

[1]) Siehe den guten Führer: «Sterzing am Eisack», von Conrad Fischnaler. 3. Aufl. Sterzing 1892. W. Lübke gebührt das Verdienst, auf Sterzings Kunstschätze zuerst hingewiesen zu haben, durch seine Artikel in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1883 No. 208 u. 209, sowie durch wiederholte Erwähnungen in seinen Handbüchern; in verschiedenen Punkten, besonders in der Datirung und ästhetischen Würdigung der Sterzinger Holzplastik, sowie in der Annahme, dass einige der Grabsteine italienische Arbeiten seien, bedauere ich den Ansichten des von mir hochverehrten Gelehrten nicht beipflichten zu können.



Deckengemälde der Kirche in Wilten.

rakter trägt, wie etwa in Franken und Schwaben und auch zeitlich jenen gegenüber durchaus nicht vorauseilt. So baute man an der Kirche St. Paul in Eppan nach der Inschrift an einer der Fialen 1519 noch rein gothisch; die Bauzeit der unteren, spätgothischen Kirche in Kaltern ist gleichzeitig anzusetzen, da der Schlussstein des Chores die Jahreszahl 1517 zeigt; die Kirche St. Nikolaus in Kaltern aber mit ihren interessanten, spätgothischen Gewölbmalereien wurde laut Inschrift erst 1536 vollendet und die Gegend von Neumarkt an der Etsch weist noch eine stattliche Reihe gothischer Kirchen aus dem 16. Jahrhundert auf. Unter diesen Verhältnissen ist es leicht begreiflich, dass man in Sterzing 1524, wie die Jahreszahl an dem hübschen Erker des Rathhauses berichtet, noch gothisch baute.

So ächt deutsch in all' diesem die Kunst Sterzings ist, so merken wir andererseits doch an ihr, dass wir auf dem Wege nach Italien sind, denn auch die Architektur der Kirche und des Wohnhauses zeigen mehrfach italienische Einflüsse; aber diese Anregungen werden hier ebenso gründlich verarbeitet wie nördlich des Brenners, und die Stadt unterscheidet sich daher auf den ersten Blick nicht erheblich von den Innstädten Tirols und Bayerns, die uns heute noch bis hinunter nach Passau durch manche Reminiscenzen an italienische Art und Kunst so lebendig an dem Verkehr an der alten Strasse zwischen Deutschland und Italien erzählen. Schon als ein besonders anziehendes Beispiel dieser Gattung, noch mehr aber durch manche künstlerische und kunstgeschichtliche Besonderheiten gewinnt Sterzing ein weiteres Interesse.

Der bedeutendste Bau Sterzings, zugleich der, welcher den Beginn eines regeren Kunstlebens anzeigt und für dieses auch weiterhin einen gewissen Mittel-

Angelo Dall'Occa Bianca pinx

Phot F. Hanfstaengl, München

Auf der Brücke.

punkt bot, ist natürlich die Pfarrkirche, die auffallender Weise nicht in der Stadt, sondern gut fünf Minuten südlich derselben liegt, seitab der grossen Strasse an dem Weg nach dem Jaufen.

Die Pfarrkirche von Sterzing, deren niedriger Chor in den Jahren 1417—1450 gebaut, während das Schiff 1497 bis 1533 ausgeführt wurde, ist eine spätgothische, dreischiffige Hallenkirche. Der stattliche Bau gewinnt namentlich dadurch, dass die sehr schlanken Rundpfeiler weit auseinander gestellt sind, den Eindruck imposanter Leichtigkeit und Weiträumigkeit, den in verwandter Weise die Kirchen von Meran, die Hofkirche in Innsbruck, die Kirche zu Hall und als die bedeutendste dieser Gruppe die Pfarrkirche in Schwaz zeigen. Das Streben, möglichst weite, freie Räume zu gestalten, namentlich aber auch die weite Stellung der Pfeiler, weist auf italienische Einflüsse, die auch für die Bevorzugung der Rundpfeiler und der Hallenanlage massgebend waren. Dagegen ist das Streben, namentlich auch durch die bedeutende Höhe der Kirche zu imponiren, ächt deutsch, und diese Kirchen erhalten dadurch manchmal einen etwas widerspruchsvollen Charakter, der sich besonders in der übertriebenen Höhe der allzuschlanken Pfeiler ausspricht, wie z. B. in der Franziskanerkirche in Schwaz, und der offenbar auch auf einen Bau wie die Martinskirche in Landshut mit ihren übertrieben schlanken Pfeilern massgebend einwirkte, während die Frauenkirchen von München und Ingolstadt diese Gedanken selbständiger verarbeiten und in ruhigeren, kräftigeren Formen aussprechen.

Von gothischen Details hat sich an der Sterzinger Pfarrkirche wenig erhalten. Das Maasswerk zeigt sehr einfache, spätgothische Formen, die Rippen des Gewölbes wurden 1753 herabgeschlagen, als Adam Moelckh, der «academicus vienensis», die Decke mit schlechten Fresken versah. Die Rokokoumgestaltung der Kirche, von der auch die Kirchenbänke mit ihren originellen Löwen herrühren, ist, abgesehen von der eleganten Stukkverkleidung der Pfeilerkapitäle, nicht sehr gelungen, aber jedenfalls wirkte sie, wie gewöhnlich, doch weit besser als die äusserst schwache Neu-Gothisirung, die seit 1869 ausgeführt wurde.

Die Veränderungen, welche die Pfarrkirche im 18. Jahrhundert erfahren, weisen uns hinüber zur besten Leistung des Rokoko in Sterzing, nämlich zur nahe gelegenen Elisabethkirche im deutschen Haus, die ein ganz gutes Deckengemälde der Glorifikation der hl. Elisabeth besitzt, das Matthäus Günther malte. Matthäus Günther, der in Peissenberg in Oberbayern geboren wurde, hatte in München bei den Asam gelernt und lebte später in Augsburg, wo er auch als Akademiedirektor starb Günther's Name begegnet uns wiederholt auf dieser Strasse nach Italien; in Rott am Inn (1763) und in Wilten bei Innsbruck (1764) treffen wir zwei seiner brillantesten Leistungen in der Freskomalerei; ein bedeutendes frühes Werk des Künstlers ist die Ausmalung der Klosterkirche von Neustift bei Brixen (1736), während sein Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Gossensass (1751) und sein Kuppelbild in der Elisabethkirche in Sterzing zwar keineswegs zu seinen besten Arbeiten gehören, aber doch immerhin den gefälligen, flotten Rokokokünstler erkennen lassen, der entschieden weit über den einheimischen Malern dieser Zeit steht.

Die Kunst des Rokoko hat in Tirol, abgesehen von diesen Werken Günther's und der Jakobskirche in Innsbruck, welche die Gebrüder Asam aus München dekorirten, wenig Bedeutendes geschaffen; den Grund hiefür zeigt ein Vergleich des Domes zu Brixen, der ja

Hochaltar im Dom zu Brixen.

ein sehr stattliches Werk der Mitte des 18. Jahrhunderts ist und auf seine Umgebung entschieden Einfluss übte, mit der Kirche des Klosters Neustift.

Der Einfluss der schweren Formen des späten, entarteten Barocks Italiens war in diesen Gegenden — und zwar bis hinüber nach Innsbruck — zu mächtig, um die elegante Kunst des Rokoko aufkommen zu lassen. Sehr charakteristisch ist hiefür z. B. der Hochaltar des Domes zu Brixen, den Theodor Benedetti aus Mori ausführte und der eben so gut in S. Maria maggiore in Trient stehen könnte, wo wir eine Reihe verwandter Altäre treffen. Wie frisch und lebensvoll ist doch gegenüber dieser nüchternen, alternden Kunst im Dom zu Brixen, deren Fresken von Troger höchst unbedeutend und deren Ornamentmalereien durch Hieronymus Constantini aus Roveredo geradezu roh genannt werden müssen, die Dekoration der Kirche in Neustift, deren Fresken und Stukkaturen ächtes, feines Rokoko zeigen, wenngleich die letzteren da und dort den Einfluss der damals schwerfälligen italienischen Art erkennen lassen. Haben wir in dem italienischen Spätbarock, der den Charakter des Brixer Domes so wesentlich bedingt, eine absterbende Kunst, so sind dagegen jene Kirchen wie Neustift, bedeutender noch Wilten und in bescheidenerem Masse allerdings auch die Kirche des deutschen Hauses in Sterzing, so viel man auch an ihnen aussetzen mag, doch die Zeugen einer originalen Kunst, die eine eigenartige Schattirung des Stils ausspricht, die Zeugniss gibt von einem frischen, reichen Kunstleben, wie es sich damals an der Mündung der Brennerstrasse, in München abspielte, die daran erinnert, wie sich die nordische Kunst im 17. und 18. Jahrhundert kräftiger und frischer als die italienische entwickelte.

Aber kehren wir zurück zur Sterzinger Pfarrkirche, die uns noch so manches von der Kunstgeschichte der Stadt und der Brennerstrasse zu erzählen hat. Beachtenswerth erscheint an dem Bau vor Allem die sehr zierliche plastische Dekoration des Südportals. Auf dem Thürbalken, neben dem das Sterzinger Stadtwappen und das Gerichtswappen von Freundsberg angebracht sind, meldet eine Inschrift, dass König Maximilian 1497 den Grundstein zu diesem Gebäude legte; im Bogenfeld über der Thür ist das Reichs-, das Tiroler- und Habsburger-Wappen angebracht und darüber sitzt Maria, die dem Kinde auf ihrem Schooss einen Apfel reicht.

Das zierliche Portal an der sonst doch nüchternen und massigen Kirche hat etwas überraschendes, aber solche Widersprüche finden sich mehrfach an den gothischen Kirchen Tirols. Gleich die Kirche des nahen Trenz, die, wie die meisten in weitem Umkreis, dem Ende des 15. Jahrhunderts, der eigentlichen Blüthezeit der Tiroler Kunst, angehört, besitzt am Portal eine ähnliche Marienfigur, und auch in Nordtirol finden sich verwandte Portale, z. B. in Landeck, und auch das der Kirche zu Seefeld mit seinen Reliefs aus der Geschichte des hl. Oswald mag in diesem Zusammenhang genannt werden. Im Allgemeinen ist der Charakter der Tiroler Gothik äusserst schlicht, nicht selten etwas nüchtern, was schon damit zusammenhängt, dass wir es hier ziemlich ausschliesslich mit spätgothischen Bauten und zwar meist mit solchen zu thun haben, die nur über bescheidene Mittel verfügen konnten. Aber selbst bei sehr unscheinbaren Dorfkirchen, oft noch in den abgelegensten, stillsten Thälern, welche damals gar keinen Verkehr hatten und die auch heute nur der rasch durchziehende Touristenschwarm besucht, zeigen die Kirchen zuweilen sehr fein profilirte Rippen, schöne Schlusssteine oder ein elegantes Portal, trotz aller Einfachheit des Ganzen, die hier Jeder sehr begreiflich finden wird, namentlich wenn er Wochen lang solchen Kirchen nachgeht und dabei gar manches Paar Schuhe seinen kunstgeschichtlichen Studien opfern muss. Tirol ist eben, was ja schon der ganze Charakter des Landes erklärt, nicht ein Land, das geeignet gewesen wäre, eine reiche, glänzende Kunst zu entwickeln, aber es ist ein Land, dessen schöne Natur in dem frischen Volk, das es bewohnt, ein offenes Auge für die Natur, ein warmes Herz für die Kunst erziehen musste. Grosse, glänzende Kirchen gothischen Stils, wie etwa am Rhein oder in Franken, wird man hier vergebens suchen, ebenso auch die zierliche Eleganz der schwäbischen Gothik; wer aber die ächte Volksthümlichkeit der deutschen Gothik studiren will, der wende sich nach Tirol, und gerade jene abgelegensten Kirchen, die, wenn sie nicht die Mittel zum künstlerischen Schmuck der ganzen Kirche hatten, wenigstens einen Theil liebevoll dekorirten, sie werden ihm am poesievollsten davon erzählen.

Das zierliche Südportal der Sterzinger Pfarrkirche hat durch einen Blick auf die in den benachbarten Thälern und auf den nahen Höhen liegenden Kirchen unsere Gedanken etwas seitab geführt, aber kehren wir zurück zu ihm und damit zur Steinplastik Sterzings.

Die Vermuthung liegt nah, dass Tirol im Mittelalter eine bedeutende Steinplastik besessen habe und wer die prächtigen Grabsteine der bayerischen Inngegend studirt, wird unwillkürlich auf den Gedanken kommen, dass diese Kunst wesentliche Anregungen aus Tirol empfangen habe. Es ist dies aber durchaus nicht der Fall, denn die ganze Brennerstrasse zeigt mit einziger Ausnahme der Brixner Grabsteine nur wenig und meist nur geringwerthige Steinplastik. Dieselbe fordert eben zu namhafter Entwickelung bedeutende Mittelpunkte, wie Regensburg, vielleicht auch Salzburg, die damals wichtigen Innstädte oder seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auch München, ebenso wie südlich Trient und dann noch mehr Verona uns hierin als wichtige Punkte begegnen. An der Brennerstrasse selbst aber sind es nur das wohlhabende Bozen durch seine Skulpturen an und in der Pfarrkirche und die Bischofstadt Brixen mit ihrer tüchtigen Grabplastik im Anfang des 15. Jahrhunderts, die auf diesem Gebiete Beachtung verdienen. Mit ihnen kann sich Sterzing allerdings nicht messen, aber es zeigt sich doch auch hier als Mittelpunkt eines selbständigen Schaffens, denn in Folge des Marmors, den die Sterzinger besitzen, und der ja auch in der Gegenwart wieder das bedeutendste industrielle Unternehmen der Stadt ins Leben rief, finden wir hier im 16. Jahrhundert ganz hübsche Grabsteine, die sich die Mitglieder der wohlhabenderen Familien an der Pfarrkirche setzen liessen. Weitaus das Beste an diesen Grabsteinen sind einfache Wappen oder die Rahmen mit schlichten Renaissanceornament, während die Versuche figürlicher Darstellung hier meist wenig glücklich ausgefallen sind, woran ja einige Schuld auch die Art des Marmors haben mag, der für feinere Arbeiten weniger geeignet ist.

Gothisches Ornament hat noch der Grabstein des 1505 gestorbenen Bürgers Hans Koechl und seines im gleichen Jahre gestorbenen Sohnes, während schon der des in dem folgenden Jahre gestorbenen Steffan Selauer einfachen Renaissancerahmen zeigt, bei dem Wappen dagegen noch an den gothischen Formen festhält; auf dem besten Wappensteine der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ging die einer Bronzetafel eingelassene Inschrift verloren. Von weiteren Grabsteinen des 16. Jahrhunderts sind noch zu erwähnen der des 1536 gestorbenen Andreas Flamm, dessen Haus in der Hauptstrasse erhalten ist, wo er an dem Erker sein Wappen hübsch mit gothischen Ornamenten verziert und die Jahreszahl 1533 anbrachte, ferner der Grabstein des 1550 gestorbenen Stadt- und Landrichters zu Sterzing Joseph Grebmer. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt der Grabstein des Postmeisters Hans Prugger einen hübschen, einfachen Renaissancerahmen, dagegen ein recht schwaches Relief, das den Postmeister und seine Gattin an dem Kreuz betend darstellt (1565), auch das Relief der Erweckung des Lazarus auf dem Grabstein des Andreas Rauch und seiner Gattin Rosina, das 1578 gefertigt wurde, ist eine schwache Leistung; einfachen Renaissancerahmen und zwei Wappen zeigt der Grabstein des 1582 gestorbenen Stadtrichters Christoph Grebmer und seiner Frau Christina. Auch aus dem 17. und 18. Jahrhundert finden sich hier und auch in der Nachbarschaft noch mehrfach solche Grabsteine, so von 1615 der des Abraham Geizkofler und mit einem guten Wappen ist noch der Grabstein geschmückt des Joseph Leitner, der 1732 im Alter von 84 Jahren starb, während seine Frau Elisabeth 76 Jahre alt 1739 gestorben ist.

Klosterkirche in Neustift.

Wenn wir hier auch keine irgend bedeutenderen Kunstwerke finden, so lassen diese Grabsteine doch

Südportal der Pfarrkirche in Sterzing.

immerhin durch geraume Zeit eine ziemlich rege Thätigkeit des Städtchens auch auf diesem Gebiete erkennen. Von anderartigen Werken der Steinplastik dagegen, von denen sich in Tirol überhaupt nur wenig findet, ist ausser den schon erwähnten hübschen Portalen an der Pfarrkirche und an der zu Trenz, nur noch etwa die kleine Oelberggruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu erwähnen, die sich über der Sakristeithüre der Pfarrkirche befindet und die sehr interessante Madonna in der Peterskirche.

Die Peters- und Paulskirche, die zu dem Schlösschen Joechelsthurm gehört, ist eine wohlerhaltene, einschiffige, gewölbte Kirche spätgothischen Stils, nach der Inschrift an der Decke wurde sie 1474 vollendet und 1744 wurde ihre Ausstattung verändert. Das interessanteste Kunstwerk der Kirche ist die erwähnte Madonna, die in einem Glaskasten links neben dem Hochaltar steht und dem Beginn des 14. Jahrhunderts angehört. Die fast dreiviertellebensgrosse, stehende Maria hält in der Rechten das Scepter, in der Linken das Christuskind, welches nach seinem linken Füsschen greift. Schon dieses Motiv verräth lebensvolle, originelle Auffassung, die natürlich bei einem solchen Werk ganz besonders erfreut, bei dem wir den Künstler noch mühsam nach den Grundlagen seiner Kunst ringen sehen, denn sowohl die wenig verstandenen Körperformen zeigen eine noch sehr primitive Entwickelung, als auch die starren, geschlitzten Augen und jenes eigenthümliche Lächeln, das als ein erster Versuch, das Gesicht durch das Mienenspiel freundlich zu beleben, sich in der frühen Plastik aller Völker findet.

Weit reicher als die Steinplastik ist die Holzplastik in Sterzing und auf den benachbarten Dörfern vertreten; manche Werke derselben besitzen wirklich erheblichen Kunstwerth, nicht minder aber erfreuen andere, die, wenn auch bescheidener, doch fesseln, zumal in abgelegenen Landkirchen und Kapellen, als Zeugnisse dafür, wie das ganze Volk theilgenommen an dieser Kunst. Die Schnitzkunst gestattete eben in den Alpen, wo so Mancher, wenn er auch kein Künstler vom Fach war, das Schnitzmesser zu handhaben verstand und in vielen Gegenden heute noch versteht, auch dem einfachen Manne, angeregt durch die schönen Kunstwerke, die er in der Pfarrkirche sah, sich in dieser Kunst zu versuchen und das Beste, was er leisten konnte, stellte er dann in seiner Kapelle auf, als eine Gabe zwar klein aber wirklich von Herzen, und diese Stimmung, aus der sie geschaffen wurden, verleiht diesen Kunstwerken einen persönlichen Reiz, von dem die aus unseren modernen Fabriken für Kirchenausstattung herrührenden Arbeiten keine Ahnung haben.

Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing.

Das grossartigste Schnitzwerk des 15. Jahrhunderts in Sterzing war wohl der stattliche Hochaltar der Pfarrkirche, der 1456 bis 1458 ausgeführt wurde. Die Mittelfigur desselben ging in den sehr geschmacklosen, modern gothischen Hochaltar über, es ist eine Maria, die auf dem Halbmond steht, eine treffliche, auch historisch sehr interessante Figur. Der Stil ist einfach gross, der Faltenwurf zügig, jedoch nimmt er im Einzelnen wenig Rücksicht auf den Körper, der sich unter dem Gewand befindet. Um sich klar zu machen, was die Kunst in den letzten anderthalb hundert Jahren gelernt hat, vergleiche man diese Figur mit der soeben besprochenen Maria in St. Peter. Die Madonna in der Pfarrkirche von ungefähr 1456 ist ein Kunstwerk, das unmittelbar fesselt, das durch seine schlichte Schönheit erfreut und erhebt und bei dem wir erst bei genauerem Studium erkennen, dass dem Meister noch Manches zu einer vollkommen naturwahren Kunst fehlt. Die Maria aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in St. Peter dagegen wird auf den unbefangenen Beschauer mit ihrem alterthümlichen Lächeln zuerst fast komisch wirken, und nur eingehendes Studium kann uns die historisch interessante Figur würdigen lehren, zeigt uns, welch' tüchtiges Streben in der Arbeit liegt, und dass sie eine für ihre Zeit treffliche Leistung ist.

Altar der Barbarakapelle in Gossensass.

Die Flügelbilder des Hochaltars, die Hans Mueltscher aus Innsbruck malte, befinden sich jetzt im Rathhaus. Wegen ihrer frühen Entstehungszeit, bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts, sind diese Gemälde beachtenswerth, obgleich sie vielfach recht handwerkliche Arbeiten sind, namentlich die mit Passionsdarstellungen bemalten Aussenseiten; etwas besser sind auf den Innenseiten die Bilder aus dem Marienleben. An diesen spricht namentlich eine gewisse einfache Grösse des Stils an, die in erster Linie dadurch bedingt ist, dass dieser Kunst noch jener Blick für das Detail fehlt, der dann im späteren 15. Jahrhundert sich besonders charakteristisch in den überreichen kleinknitterigen Falten zeigt, andererseits wird sie in diesen Gemälden, wie ja auch in gleichzeitigen und älteren in Bayern namentlich auch durch den Einfluss der hier vielgeübten Wandmalerei auf das Tafelgemälde gefördert.

Die Madonna auf dem Hochaltar der Pfarrkirche charakterisirt trefflich den Stil der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts, die Heiligen Barbara und Katharina, Ursula und Apollonia an dem Hochaltar der Magdalenenkirche sind dagegen interessante Belege für die Wandlungen der künstlerischen Anschauung gegen den Schluss des Jahrhunderts. Die vorzüglichen Figuren zeichnen sich durch einen wirklich bedeutenden Schönheitssinn aus, dagegen ist ihre Haltung etwas manierirt, der Körperbau wenig verstanden und die Falten sind mitunter aus allzugrosser Vorliebe für das Detail gar zu gehäuft. Als die Figuren, von denen, wie von jenen in der Spitalkirche irrthümlich behauptet wird, dass sie vom Hochaltar der Pfarrkirche stammen, im 18. Jahrhundert auf diesen Platz gestellt wurden, wurden sie leider weiss überstrichen.

Zwei vortreffliche Figuren vom Ende des 15. Jahrhunderts sind die ritterlichen Heiligen Georg und noch gelungener St. Florian in der Spitalkirche, sie sind elegant fast etwas affektirt bewegt, was man in dieser Zeit offenbar wegen des Gegensatzes zu den steifen, älteren Figuren für besonders schön hielt. Auch das kleine Kreuzkirchlein besitzt eine nicht uninteressante Holzgruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, eine halblebensgrosse, leider roh überschmierte Pietà, bei der die scharfbrüchigen Falten, die damals Mode waren, allerdings stark übertrieben und furchtbar gehäuft sind.

In den umliegenden Dörfern hat sich gleichfalls noch manche hübsche Holzfigur vom Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, so in Mareit eine ganz reizende kleine Holzstatuette des hl. Florian mit sehr hübsch gearbeiteter Rüstung, etwa 75 cm hoch, und ihr Pendant, eine gute Figur des hl. Bernhard, die auf einem Altar aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stehen in der südlich an den Chor der Kirche angebauten Kapelle. Geringe Arbeiten der Zeit finden sich in der Todtenkapelle in Trenz, nämlich eine kleine Pietà, sowie Johannes und Maria.

Eine dieser Dorfkirchen aber, nämlich die Magdalenenkirche am Eingang des Riednaunthales bietet für die Holzplastik um 1500 ein reicheres Bild als die

Schloss Taufers.

Das grüne Zimmer in Schloss Reifenstein.

Kirchen der Stadt, ein Fall, der ja durchaus nicht selten ist, weil dieseLandkirchen, wenn auch durch reiche Gönner ursprünglich glänzend ausgestattet, weiterhin gewöhnlich doch nur über bescheidene Mittel zu verfügen hatten und dadurch häufig vor späteren Veränderungen verschont blieben. Auch die moderne Restauration, gewöhnlich die grösste Gefahr solcher Kunstschätze, ist in der Magdalenenkirche mit den alten Kunstwerken noch verhältnissmässig gut umgegangen.

Die Magdalenenkirche in Riednaun, etwa drei Stunden westlich von Sterzing in herrlicher Gegend gelegen, ist eine jener in Südtirol so zahlreichen, spätgothischen Kirchen, die einschiffig angelegt, innen Wandpfeiler haben, die das gut profilirte Steingewölbe tragen, die Wandpfeiler und Rippen sind hier aus Sterzinger Marmor gefertigt, die Erbauungszeit der Kirche wird durch die Jahreszahl 1481 [1]) am Triumphbogen näher bestimmt. An der Nordseite im Chor dieser Kirche steht ein kleiner Flügelaltar, eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. In dem Schrein unter spätgothischer Architektur sehen wir die Statuette der Maria Magdalena, eine anmuthige, modisch gekleidete und frisirte Dame, die mit feiner Naturbeobachtung geschaffen ist, was namentlich der hübsche Kopf zeigt, die aber in Folge des für diese Zeit so charakteristischen Strebens nach eleganter Bewegung, ein wenig geziert in der Haltung, vor Allem der Finger wurde. Auf die Flügel des Altars sind aussen die Verkündigung, innen Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena gemalt; ein Urtheil über die Persönlichkeit des Meisters scheint mir bei solchen handwerklichen Arbeiten nicht möglich, besonders, wenn sie so überschmiert sind, wie diese Bilder[1]).

Im Jahre 1509 wurde dieser Altar, der früher offenbar Hochaltar war, beseitigt und an seine Stelle trat das glänzende Werk, das heute noch daselbst steht und dessen Meister die Inschrift nennt: «Das werch hat gemacht maister matheis stöberl. 1509.»

Dass Aufbau und Ornament eines solchen Altares noch rein gothisch sind, ist bis in die Gegend von Bozen noch ebenso selbstverständlich, wie etwa in Bayern oder Franken. Die Flügel des Altars sind auf beiden Seiten mit tüchtigen Gemälden geschmückt, aussen die Passionsbilder, innen Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena. Wie gewöhnlich bei den grossen Altarwerken in Tirol und Bayern, so ist auch hier die Plastik der Malerei an künstlerischem Werth überlegen, entschieden das Bedeutsamste an dem Altar sind doch die dreiviertel lebensgrossen Figuren im Schrein. In der Mitte steht hier Maria Magdalena, die Engel zum Himmel emportragen, in dem Fels, auf dem sie steht, arbeiten zwei Bergleute, was den Beitrag der Bergleute zu der Errichtung des Altars andeutet, neben Maria stehen Georg und Laurentius. Die Figuren zeigen, besonders in den Köpfen, einen entwickelten Schönheitssinn, in den männlichen Gestalten aber zugleich eine feste, energische Haltung und durchweg einen freien, grossen Zug besonders in den Falten.

Man kann gewiss nicht behaupten, dass diese Plastik aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts gegenüber der vom Ende des 15. einen neuen Stil im höheren Sinne des Wortes zeige; sie arbeitet vielmehr wesentlich auf derselben Grundlage, mit denselben Gedanken, aber durch das entwickeltere Naturgefühl, mit dem namentlich auch die volleren, runderen Formen, die weicheren Falten zusammenhängen, spricht sie leichter an, vermag sie uns besser zu überzeugen. Eine Reihe von Schwächen und Formmängeln, von denen wir selbst bei Meisterwerken, wie bei Michael Pachers Altarschrein von 1471 in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen, abstrahiren müssen, kommt durch diese höhere Entwickelung in Wegfall und steigert die unmittelbare Wirkung des ganzen Werkes. Ein direkter Gegensatz zwischen Renaissance und Mittelalter besteht in der Plastik und Architektur grösstentheils auch in der Malerei in Tirol und Bayern durchaus

[1]) In der Centralkommission 1857 p. 327 wird die Jahreszahl irrthümlich als 1281 gelesen.

[1]) Anders urtheilt H. Semper: Die Brixner Malerschule.

nicht. Der Anfang des 16. Jahrhunderts ist hier überhaupt weniger der Beginn einer neuen Zeit als der harmonisch geklärte Abschluss der vorausgehenden Periode. Schon dies deutet darauf hin, dass in der Folge die Kunst dieser Gegenden wesentlich an Bedeutung verliert, obgleich namentlich in der Profankunst noch recht viel Tüchtiges geleistet wurde; in ihrer höchsten Blüthe charakterisirt sich eben die Kunst dieser Gegenden doch als die des späten Mittelalters.

Ist der Hochaltar der Magdalenenkirche ein glänzendes Beispiel der Prachtaltäre, die am Ende des 15. und namentlich im Anfang des 16. Jahrhunderts so zahlreich in Südtirol entstanden, so zeigt dagegen ein etwa gleichzeitiges kleines Altärchen in der Schlosskapelle[1]) der Burg Sprechenstein die liebenswürdige Seite dieser spätgothischen Kunst, die sich gerade in solch' bescheidenen Werken am anziehendsten ausspricht. Die Gemälde der Aussenseiten der Flügel: St. Ruppert und Hieronymus, sind unbedeutend, noch dazu später roh übergangen. Weit feiner sind die Figuren im Schrein: Christoph, Erasmus und Georg, sowie die Schnitzereien auf den Innenseiten der Flügel: Maria und Anna selbdritt; besonders gefällig ist aber die anmuthig spielende Ornamentik der reichen spätgothischen Architektur des Schreines und an den beiden Wappenhelmen, die unten an den Flügeln angebracht sind.

Auch einige einzelne Figuren der Zeit haben sich in der Kapelle und dem Schloss Sprechenstein erhalten, so fünf weibliche Heilige, von denen namentlich die kleine Figur mit dem Buch in der Linken, die jetzt unter der Kanzel steht, beachtenswerth ist, und zwei sehr nette, ungefähr 50 cm hohe Engel, die Leuchter halten, welche auf dem Hochaltar aus dem 18. Jahrhundert stehen, an dem einige gut geschnitzte Rokokoornamente erfreuen.

Die Reihe dieser Altäre beschliesst der nach 1510 gefertigte der Barbarakapelle in dem benachbarten Gossensass; auch bei ihm finden sich nur schüchterne Versuche von Renaissanceformen, nämlich zweimal in der Architektur der Hintergründe; dagegen ist die Anlage und der Aufbau des Altares ebenso wie das Ornament und die Auffassung der Figuren noch gothisch. Aber wie in der Bekrönung des Altars mit den gothischen Ornamentformen das willkürlichste Spiel getrieben wird, so zeigt auch der Stil der halblebensgrossen Figuren des Schreines: Laurentius, Barbara und Sebastian und der der Reliefs auf den Innenseiten der Flügel: Tempelgang und Vermählung Mariä und die hl. Sippe, trotz des wachsenden Naturalismus, doch vor Allem deutlich das Ausleben der mittelalterlichen Kunst. Der Naturalismus, der in den Zeitkostümen, die hier sogar bei Joseph und Maria angewendet werden, ebenso wie in den Trauben und Rebenblättern des Ornamentes sich zeigt, spricht sich am bedeutendsten in den höchst individuellen, geradezu portraitartigen Köpfen aus; aber er ist doch nur eine Steigerung jenes rein äusserlichen Naturalismus, der sich durch das ganze Mittelalter verfolgen lässt, nicht das Ergebniss eines tieferen Naturstudiums, des wirklichen Erforschens und Erkennens der Natur, wie es im Norden Dürer am bedeutendsten vertritt. Die Figuren des Mittelschreines sind daher nicht besser verstanden als die auf den Altären vom Ende des 15. Jahrhunderts, und die Falten zeigen zwar jenen weicheren, runderen Wurf des 16. Jahrhunderts, aber nicht indem aus ihm besseres Verständniss der Bewegung spräche, sondern nur indem sie ihn mit geknäultem Detail allzusehr bereichern und äusserlich virtuosenhaft mit den Formen spielen, wie das gothische Ornament in der Bekrönung des Schreins. Die Gemälde der Aussenseiten der Flügel, deren Farbe nicht übel gewesen zu sein scheint, haben sehr gelitten; ein bestimmtes, persönliches

Aus der Hauptstrasse Sterzings.

[1]) Nach Fischnaler: Sterzing etc. ist der Altar 1505 durch Hans Meuchwez gefertigt.

Gepräge zeigen diese im Ganzen übrigens doch ziemlich handwerksmässigen Gemälde, welche die Kindheitsgeschichte Christi darstellen, nicht. Viel besser sind an der Predella die auf Goldgrund gemalten Brustbilder von Barbara und Katharina, die offenbar von anderer Hand herrühren und wohl schon vor 1500 gemalt wurden.

In der nach dem Wappen durch die Knappschaft und zwar 1510 erbauten Barbarakapelle, die durch die Anlage von zwei Kapellen übereinander, sowie durch die Freitreppe an der Westseite, welche den Zugang zur oberen Kapelle bildet, unwillkürlich an die eleganter ausgeführte Michaelskapelle in Schwaz erinnert, die 1506 ebenfalls von der Knappschaft erbaut wurde, ist auch ein, allerdings wenig bedeutendes Wandgemälde des Todes der Maria vorhanden. Die Unterschrift dieses Bildes berichtet, dass es Lienhart pharkircher diser kappeln pawmeister 1515 malen liess, der auch mit fünf Buben und seine Frau mit vier Mädchen unter dem Bilde portraitirt ist. Im gleichen Jahr stiftete Leonhard Pfarrkircher zwei Glasgemälde in die Kirche zu Wiesen bei Sterzing, die sich erhalten haben und von denen das eine den betenden Stifter, das andere die hl. Helena darstellt.

Als spätgothische Schnitzereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind noch zu nennen die Gruppe der Kreuztragung in der Sterzinger Pfarrkirche und der sehr schwache Kreuzaltar daselbst, dann in der Wallfahrtskirche zu Trenz ein Altarschrein mit den Figuren von Anna selbdritt, Agnes und einer weiteren weiblichen Heiligen; auch in der kleinen Feldkapelle am Eingange von Tuins ist eine recht gute Figur dieser Zeit erhalten, die nur leider roh übermalt wurde, eine Maria (1 Meter hoch), die mit beiden Händen das Kind hält. Für grosse künstlerische Leistungen darf man diese Holzfiguren nicht ausgeben, sie sind auch nicht die Werke eigentlicher Künstler, sondern nur die Arbeiten geschickter Schnitzer. Für die Kunstgeschichte grossen Stils sind sie wenig belangreich, wer aber die Kunst des Landes im Zusammenhang mit dem Volksleben studiren, wer ein farbenreiches Bild von dem Kunstleben dieser Gegenden gewinnen will, für den haben sie ihren eigenen hohen Reiz, da ja gerade sie von dem ächt volksthümlichen künstlerischen Schaffen jener Periode erzählen, und es doch mit zu dem erfreulichsten beim Studium einer Gegend gehört, in jedem Dorfe irgend ein, wenn auch noch so bescheidenes, Denkmal künstlerischer Thätigkeit zu finden. .

Die ächte Volksthümlichkeit der Schnitzkunst bezeugen namentlich auch die kunstgewerblichen Arbeiten, sowohl in der Kirche als auch, und sogar noch mehr die in der Dekoration des Hauses. Beachtenswerth sind hiefür z. B. die schönen Prozessionsstangen in der Pfarrkirche aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren manchmal sehr geschickt geschnitztes Ornament zeigt, wie lange bei solchen Arbeiten die gothische Formenwelt in Geltung bleibt, oder die spätgothischen Thüren, von denen die in St. Peter aus der Zeit von 1474 zwar derb ausgeführt ist, aber doch durch das originell erfundene Ornament erfreut, wie auch das mit spätgothischem Flachornament gezierte Chorgestühl der Magdalenenkirche in Riednaun.

Für das Studium des spätgothischen Hauses bietet Tirol bekanntlich ein ganz einzig reiches Material und gerade das Thal der Brennerstrasse mit den anstossenden Seitenthälern ist reich an historisch interessanten, wie malerisch anziehenden Burgen und Herrenhäusern.

Tirol besitzt in diesen Gegenden zwar auch einige ältere Schlösser, die sich verhältnissmässig gut erhalten haben; an ihnen, besonders an den Bauten des früheren Mittelalters sind jedoch kunstgeschichtlich nur einige architektonische Details von Interesse. Als besonders reiches Beispiel erscheint hier das Schloss Tirol aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, dessen Hauptsaal reich mit romanischen Skulpturen geschmückte Thüren und originelle Ornamente an den Theilungssäulchen der Fenster besitzt. Gewöhnlich aber finden sich, wie z. B. in Hohen-Eppan oder Taufers allein in der Schlosskapelle Reste alter Kunst. Die profane Kunst spielte eben damals noch keine selbständige Rolle, erst mit dem Schluss des Mittelalters gewinnt sie höhere Bedeutung, selbst der Schlossbau wurde daher zunächst fast ausschliesslich durch die praktischen Bedürfnisse bedingt. Von der Ausstattung dieser alten Schlösser hat sich natürlich fast gar nichts erhalten; dass sie zu Grunde gegangen ist, ist leicht begreiflich, bei dem langen Zeitraum von mehr als sechshundert Jahren, der zwischen dem Bau jener spätromanischen Burgen und der Gegenwart liegt, dass aber auch ursprünglich nicht viel vorhanden war, ist ebenfalls sicher; wie in der Architektur, so beschränkte man sich eben auch in der Ausstattung auf das Nothwendige.

Die moderne Kunst entwickelt sich anfangs unter dem Schutz, in der Pflege der Kirche; erst verhältniss-

M. J. Dicksee pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

Besuch bei Angelica Kauffmann.

mässig spät, nämlich im 15. Jahrhundert, regte sich bei uns das Bedürfniss, nach reicherem, künstlerischem Schmuck des Hauses, zunächst natürlich des vornehmen. Das 15. Jahrhundert, in dem sich die neue Zeit so vielfach vorbereitet, ist es vor allem, wo unter Anlehnung an die ältere Kunst der Kirche, die Kunst des Hauses sich zu entwickeln beginnt, wo sie aus der Schlosskapelle auch in die Wohnräume des Schlosses tritt, die ja meist direkt mit ihr in Verbindung stehen, in Tirol häufig durch eine elegante Gitterthür von ihr getrennt werden, die entweder aus Eisen geschmiedet [1]) oder aus Holz geschnitzt sind, wie letzteres bei der mit spätest gothischen Maasswerkformen dekorirten Kapellenthüre in Schloss Reifenstein bei Sterzing der Fall ist.

Schloss Reifenstein ist entschieden, wie für den Maler eines der anziehendsten, so für den Kunsthistoriker eines der interessantesten Schlösser der Spätzeit des 15. Jahrhunderts; schon weil es keine wesentlichen Veränderungen, vor allem keine moderne Restauration durchgemacht hat und dadurch heute noch vor uns steht, als ein von der Zeit verhältnissmässig wenig berührtes Denkmal des 15. Jahrhunderts.

Die Burg liegt auf einem nach allen Seiten steil abfallenden Felsen, der nördlich durch einen schmalen Rücken mit der Anhöhe zusammenhängt, auf der das Zenokirchlein liegt, ein bescheidener Bau aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, neben dem man eine prächtige Aussicht auf die Gletscher des Riednaunthals hat. Nur ein schmaler, steiler Weg führt zu dem Schloss, an dessen einst starke Befestigung schon das Aussenthor mahnt, in dem sich noch das alte Fallgitter mit seinen mächtigen Eisenspitzen erhalten hat. Durch dieses Thor treten wir in den Vorhof, dessen Gebäude ganz in Trümmer liegen, in dem wir aber zwischen dem alten Gemäuer reizende Ausblicke in das Thal und auf das nahe Dorf Elzenbaum haben. Ueber die morsche Zugbrücke kommen wir zum Hauptthor, in dem sich nur das alte, kleine Schlupfthürchen öffnet, durch das wir in die eigentliche Burg treten. Das innere der Burg ist, abgesehen von ein paar kleinen Zimmern, die sich der Besitzer als Absteigquartier eingerichtet, fast ganz verlassen, ein äusserst malerisches Gerümpel, in dem in einer grossen, rauchgeschwärzten Stube eine arme Familie wohnt; gut erhalten aber haben sich zwei

[1]) Ein prächtiges Stück dieser Art aus dem 15. Jahrhundert hat kürzlich das bayerische National-Museum erworben.

Hauptstrasse Sterzings mit dem Zwölferthurm.

Zimmer, deren interessante Dekoration aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt, zu welcher Zeit das Schloss im Besitz des deutschen Ordens war, der es 1470 durch Herzog Sigismund erhalten hatte.

Das eine dieser Zimmer im Erdgeschoss hat prächtige Schnitzereien an den Balken der Decke und einen hübschen Schrank aus dem 15. Jahrhundert, deren elegantes spätgothisches Ornament darauf hinweist, wie sich die Kunst des Hauses jetzt reicher entfaltet; wie sie aber aus der Kunst der Kirche hervorwächst, das zeigt der darüber gelegene Saal, zu dem wir auf einer engen, dunklen Wendeltreppe emporsteigen. Die Wände sowie die Decke desselben sind mit grünen gothischen Ranken bemalt, durch die zierliche Aeste gezogen sind, auf denen und zwischen denen sich allerlei Figuren bewegen. Diese phantasievollen, recht charakteristisch deutschen Malereien wurden 1498 ausgeführt, sind also wohl nur wenig jünger als jene oben erwähnten Wandgemälde an dem Bauernhause in Ried, die unter italienischem Einfluss stehen, wodurch wir sehen, wie hier im Grenzlande die verschiedenen Richtungen unbekümmert neben einander arbeiten. Die gleiche Ornamentmalerei wie in diesem Zimmer findet sich an der Rückseite und den Seitentheilen zahlreicher Tiroler Altäre der Zeit, auch die

kleine Hauskapelle, die als Erker an dieses Zimmer stösst, ist in gleicher Weise dekorirt; aber an der Altarwand sehen wir hier Reste eines hübschen Wandgemäldes der Madonna mit dem Kinde, die sofort die andersartige Bestimmung dieses Raumes erkennen lassen. Dass diese Kunst in der Schule der Kirche lernte, daran erinnern unter den Figuren in den Ranken des Zimmers schon die Gestalten des hl. Nikolaus und Christophorus; aber andererseits klettern hier auch muntre Bursche auf den Aesten, Kinder, die mit Vögeln spielen, und eine fröhliche Jagdgesellschaft tummelt sich da herum, und an der Thüre, die in das nächste Zimmer führt, ist der Niemand als Urheber alles Unglücks abgemalt, wie er zwischen zerbrochenen Töpfen und ähnlichen vom häuslichen Jammer erzählenden Dingen dahinschreitet, welches Bild der Vers erklärt: «niemanz heiss ich, was man thut das ziet (zeihet) man mich.» Dadurch zeigen diese Bilder so recht frisch und munter, wie die Kunst damit, dass sie aus der Kirche in's Haus kommt, eine andere wird, wie sich ihr hier eine neue Stoffwelt bietet, wie sie weltlich wird und in's volle Leben in der Natur und im Hause greift und so die moderne Kunst und ihr, für Deutschland besonders bedeutsam, die Kunst des Hauses begründet.

Aeltere, noch befangenere, aber gerade unter diesem Gesichtspunkt hochbedeutsame Wandgemälde der Art besitzt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bekanntlich Schloss Runkelstein bei Bozen, einen sehr reichhaltigen Cyklus verwandter Art, wie der in Reifenstein, gleichfalls aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die landesfürstliche Burg in Meran.

Auch einige Möbel, wie der schöne Schrank in dem Zimmer des Erdgeschosses, und eine alte Bettstatt haben sich in Reifenstein noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, und zusammen mit der reichen Sammlung spätgothischer Möbel, die auf dem nahen Schloss Sprechenstein aufgestellt wurde, geben sie ein klares Bild von der ursprünglichen Einrichtung dieser Räume. Die Kästen und Truhen, wie die Tische, oder vollends gar die Betten sind wahrlich noch schwerfällig genug, aber man sucht sie durch das zierlich geschnitzte Ornament zu erleichtern, zu beleben und wie die Stühle im Gegensatz zu den früheren Bänken an der Wand, so weisen auch die Kästen und Truhen durch den Vergleich mit den Wandschränken auf den beweglichen Hausrath der neueren Zeit hin.

Sterzing besitzt aber auch selbst noch interessante Werke profaner Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Aus ersterer Zeit befindet sich in dem sogenannten Joechelsthurm, dem jetzigen Amtsgebäude, einem Haus des 15. Jahrhunderts, das die Familie Joechel erbaute, sogar ein Prachtstück ersten Ranges, nämlich die laut Inschrift 1469 geschnitzte Decke in der grossen Stube des zweiten Stockes. Sowohl die Balken der Decke, als auch die Rauten, in welche die Felder zwischen denselben getheilt sind, werden durch das feinste, geschnitzte Ornament geziert, dessen Formen in jedem Felde und auf jedem Balken wechseln und das dadurch, wie neben den zierlich verschlungenen, spätgothischen Ranken, Distel und Weinlaub oder Eichenblätter die Ornamentmotive bieten, auf das anmuthigste zeigt, wie man jetzt allenthalben Anregungen und Vorbilder für die Kunst in der Natur sucht. In diese Stube mögen sich zu einer kleinen Meditation die setzen, welche glauben, dass der Realismus in der deutschen Kunst vor allem in der Malerei des 15. Jahrhunderts ausschliesslich durch die Niederländer hervorgerufen worden sei; da und dort, besonders am Rhein mag ja die überlegene Malerei der Niederlande die Deutschen etwas gefördert haben, aber der massgebende Faktor des Umschwungs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war sie gewiss nicht. Wer die Kunst des deutschen Mittelalters nicht nur in den Gallerien, sondern vor allem im deutschen Land und zwar in all ihren Lebensäusserungen studirt, der weiss, wie die gesammte deutsche Kunst allenthalben nach einer naturwahren Kunst strebt, ja dass dieses Streben sogar der bedingende Faktor ihrer Entwickelung durch das ganze Mittelalter ist, was sich am deutlichsten in der Geschichte der Plastik verfolgen lässt. Wer die Entwickelung des deutschen Realismus im Mittelalter studiren, wer im Zusammenhang damit die Frage über die Beziehung der deutschen und niederländischen Malerei beantworten will, für den ist meines Erachtens der Schmuck des deutschen Hauses, von dem sich in Tirol noch so vieles erhalten hat, und die Plastik, besonders die volksthümliche Holzplastik, ein wichtigeres Studienobjekt als manche lange Reihe mittelmässiger namenloser oder willkürlich benannter Tafelgemälde; erst der Blick auf das Ganze führt uns in das künstlerische Leben und Streben einer Periode ein, wodurch allein wir dann auch die Entwickelung der einzelnen Gattung richtig verstehen können.

Hauptstrasse Sterzings mit dem Rathhaus.

Für den Anfang des 16. Jahrhunderts, aus dessen weiterem Verlauf manche der Sterzinger Bürgerhäuser stammen und in dem sich im Wesentlichen der so charakteristische Typus des bürgerlichen Wohnhauses Tirols ausbildet, bietet das Rathhaus, Sterzings stattlichster Profanbau, ein ansprechendes und lehrreiches Beispiel. Das Sterzinger Rathhaus wurde noch im 15. Jahrhundert begonnen, 1468 wurde der Grund zu demselben erworben, also in demselben Jahr, in dem laut Inschrift Erzherzog Siegmund den Grundstein zu dem stattlichen Wahrzeichen der Stadt, nämlich zu dem hohen Zwölferthurm legte. Die charakteristischsten Bautheile des Rathhauses aber gehören erst dem 16. Jahrhundert an, der schöne Erker mit seinen Wappen wurde laut Inschrift 1524, der Lichthof mit seinen Gallerien in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts errichtet, zu gleicher Zeit erfolgte wohl auch die Vertäfelung der grossen Rathsstube und wurde auch das prächtige Lüsterweibchen — eine Lukretia — geschnitzt, das in mächtige Steinbockhörner ausläuft. Charakteristisch für die deutsche Baukunst dieser Zeit trägt das Rathhaus trotz alledem den einheitlichen Charakter mittelalterlicher Kunst. Die Zinnenbekrönung des Hauses, die Formen der Fenster, der Erker mit seiner Maasswerkdekoration u. s. w., das alles gehört noch der Spätgothik an, die Vertäfelung der Stube zeigt zwar Renaissancecharakter, aber das schöne Thürbeschläg hält wieder an gothischen Formen fest. Wie in der kirchlichen Baukunst und in der Plastik, so tritt vor allem auch in der Kunst des Hauses die deutsche Renaissance nicht in einen bewussten Gegensatz zum Mittelalter, sondern es werden zunächst mit den mittelalterlichen Grundformen ganz

einfach die Details der Renaissance verknüpft, die sich meist auf das Ornamentale beschränken.

Das Sterzinger Rathhaus ist zugleich ein treffliches Beispiel der Anlage und äusseren Erscheinung des bürgerlichen Hauses an der Brennerstrasse und im Inn- und Salzachgebiet, die vor allem das Bild dieser Städte bestimmt und uns schon bei ihrem ersten Anblick an die Bedeutung des Zusammenhanges mit Italien für die künstlerische Entwickelung dieser Gegenden erinnert. Es ist ein merkwürdiges Gemisch deutscher und italienischer Hausanlage, der Grundcharakter ist ja unleugbar deutsch, aber die spezielle Eigenart erklärt sich fast durchgehends aus dem Einfluss des italienischen Palastbaues. Natürlich musste dieser schon in Folge der grossen Unterschiede des Klimas, das ja hier mehr als im Kirchenbau Berücksichtigung fordert, selbständig verarbeitet werden, aber es erhalten sich doch auch Züge, wie die scheinbar flachen Dächer und die offenen Hallen, die für unser Klima unbestreitbar höchst unpraktisch sind, sich aber gleichwohl hier so fest einwurzelten, dass sie trotz aller Nachtheile, die sie zumal in strengen, schneereichen Wintern haben, doch bis zur Gegenwart festgehalten wurden.

Charakteristisch für diese Häuser ist vor allem die Halle im Erdgeschosse, die in Sterzing nur auf der östlichen Seite der Strasse, wo auch das Rathhaus steht, sich findet, gewöhnlich dagegen auf beiden Seiten die Strasse begleitet. Diese Halle, in der Verkaufsläden und kleine Werkstätten untergebracht werden, führt bis Bozen und Meran den Namen «Laube» und erinnert dadurch an eine den deutschen Städten des Mittelalters eigenthümliche Anlage, für die Behandlung dieser Hallen in den in Rede stehenden Städten, von denen sie z. B. besonders vollständig Mühldorf am Inn erhalten hat, waren aber offenbar die Säulenhallen Oberitaliens, die «portici», das massgebende Vorbild, wie sie sich z. B. deutscher Art am verwandtesten in Padua, künstlerisch am bedeutendsten verwerthet in Bologna finden.

Das Sterzinger Rathhaus schmücken zwei stattliche Erker, der eine am Eck des Hauses, der andere in der Mitte der Strassenseite. Der Erker entwickelt sich aus dem Chor der Hauskapelle, und Tirol besitzt noch eine Reihe solcher Erker, so z. B. aus romanischer Zeit in Taufers, aus gothischer dagegen gleich in dem benachbarten Reifenstein. Der ursprüngliche Zweck des Erkers wurde später völlig vergessen, aber der Name «Chörle» hat sich für grössere Erker auch in hiesiger Gegend

Hof des Schlosses Kampann bei Kaltern.

bis zum heutigen Tage erhalten. Der Erker hat in Tirol eine ganz besondere Verbreitung gefunden, das Bürger-, ja in der Regel auch das Bauernhaus erfreut sich oft bis zu den allerbescheidensten herab dieses Schmuckes und grosse Häuser zeigen häufig drei, ja noch mehr Erker, die dann freilich manchmal sehr bescheiden sind, ja im 17. und 18. Jahrhundert oft nur als Fenstererweiterungen erscheinen, die aber doch wie z. B. in der Hauptstrasse Sterzings viel dazu beitragen, der Stadt ein buntbelebtes Ansehen zu geben.

Besonders eigenthümlich ist der obere Abschluss dieser Häuser durch eine hohe Brüstungsmauer, die häufig mit einem Zinnenkranz bekrönt wird; durch diese Mauer werden die Speicherräume und das niedrige Dach verdeckt, so dass das Haus ein flaches Dach zu haben scheint und hiedurch, wie durch den Umstand, dass es häufig nach italienischer Art der Strasse die Langseite zukehrt, wird das Bild der Strasse ein wesentlich anderes, wie bei den übrigen deutschen Städten mit ihren steilen Giebeldächern, ein Gegenstand, der jedem sofort auffallen wird, wenn er beispielsweise Landshut und Mühldorf rasch nacheinander besucht.

H. Gillard Glindoni pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

A Rebuke.

Aber auch das Innere des Hauses lässt, wie in Sterzing nicht nur das Rathhaus, sondern auch mehrere Privathäuser zeigen, wiederholt die Einwirkung italienischer Anlage erkennen. Das Haus gruppirt sich nämlich um den viereckigen Lichthof, der südlich des Brenners meist durch ein hohes Seitenlicht erhellt wird, das durch ein grosses, das Dach überragendes Fenster, einfällt; nicht selten aber besitzt dieser Mittelraum eine flache Decke und dann gewöhnliche Fenster an den Seiten, wo das Haus freisteht und keine Zimmer angeordnet sind; hiefür bietet der Winkelhof bei Brixen ein schönes Beispiel; häufig findet sich diese Anlage nördlich des Brenners, wie recht charakteristisch in dem schönen, alten Haus der Kaiserkrone in Matrei. In jedem Stockwerk läuft um diesen Raum eine Gallerie und von dieser aus gehen die Thüren in die einzelnen Zimmer. Es ist dies, abgesehen von der durch das rauhere Klima gebotenen Bedeckung des Raumes, eigentlich dieselbe Anlage wie beim italienischen Palasthof mit seinen Gallerien, die ja auch in den Schlössern Südtirols besonders seit der Renaissance häufig nachgebildet wird, wie z. B. in Schloss Kampann bei Kaltern.

Diese Lichthöfe und Treppenhäuser, die schon durch ihre Grossräumigkeit auf Italien weisen und an warmen Tagen einen äusserst kühlen und angenehmen Aufenthaltsort gewähren, sind häufig mit allerlei künstlerischer Zier ausgestattet und oft von ganz ausserordentlich anziehender malerischer Wirkung.

Den Einfluss des italienischen Palastes zeigen bei diesen Häusern ferner die offenen Hallen an der Rückseite. Das Sterzinger Rathhaus besitzt nur eine solche Halle im ersten Stock; sehr häufig aber wiederholen sich dieselben in den verschiedenen Stockwerken, wie beispielsweise beim Fuggerhaus in Schwaz, wo sowohl das Erdgeschoss als auch die drei darüber befindlichen Stockwerke sich in solchen Loggien öffnen.

All' diese Eigenthümlichkeiten der Anlage des Bürgerhauses und des Rathhauses finden sich, natürlich mit den mannigfaltigsten Veränderungen, von Südtirol über den Brenner bis hinunter nach Passau, und begründen in erster Linie den einheitlichen, so bestimmt ausgeprägten Charakter dieser Städtegruppe.

Lüsterweibchen in der Rathsstube zu Sterzing.

Aus dieser Gruppe der Städte an der alten Strasse nach Italien griff ich mit Sterzing keineswegs die bedeutendste heraus, denn von den deutschen Städten südlich des Brenners beansprucht Brixen als Bischofstadt, Bozen als die wichtigste Handelsstadt, ja auch Meran eine entschieden höhere Bedeutung als Sterzing, und nördlich des Brenners sind Innsbruck und Schwaz, aber auch einige der bayerischen Städte kunstgeschichtlich wichtiger. Aber Sterzing, das schon als erste grössere Station auf der Südseite des Brenners ein eigenartiges Interesse beansprucht, hat dadurch einen hohen Reiz, dass die Stadt heute noch ein selten vielseitiges, vollständiges und dadurch lebensvolles Bild aus ihrer Blüthezeit im Ende des 15. und im 16. Jahrhundert bietet. Sterzing ist eine kleine Stadt, um so lockender erschien es mir, darauf hinzuweisen, wie viel des Interessanten doch auch solch' kleine Städte besitzen, an denen Deutschland so reich ist, die dem Künstler so viel Anziehendes bieten und in denen er daher gern mit dem Historiker zusammenarbeiten wird, der hier gerade die intimsten Züge deutschen Kunstlebens, ihre ächte Volksthümlichkeit studirt. Der Künstler und der Kunsthistoriker werden daher hier, glaube ich, gerne zu gemeinsamer Studienwanderung ausziehen, und sie werden sich dabei bald besser verstehen als in langathmigen, theoretischen Auseinandersetzungen; ihre Wege werden sich manchmal theilen, denn gar Vieles, was historisch interessant, ja sogar bedeutend ist, ist desshalb noch nicht für unsere Zeit künstlerisch ansprechend, und an gar mancher Ruine, manchem Kunstwerk, das den Maler begeistert, wird der Historiker kühl vorübergehen. Gerade diese Gegensätze der Auffassung, die verschiedene Art, zu beobachten und zu arbeiten, hat sehr viel Anregendes, und die Beiden wünschen sich wohl noch einen Dritten, nämlich einen Dichter, der mit warmen Worten das ausspräche, was bei dem fröhlichen Wandern ihr Herz erfüllt; die Freude an dem schönen Lande, an seinen Leuten und seiner Kunst, die, je näher wir sie kennen lernen, je feiner wir sie beobachten, wir desto wärmer fühlen, und die schliesslich doch der gemeinsame Trieb unserer Studien und unseres künstlerischen Schaffens ist.

Das Malermärchen

von

Wolfgang Kirchbach.

Ich sass eines Tages in dem grossen Rubenssaale der altberühmten Dresdner Gemäldegallerie auf dem rothen Plüschsopha behaglich zurückgelehnt und betrachtete nachsinnend das gewaltige Gemälde des Rubens, wo Neptun aus dem Meere auftaucht, den Dreizack schwingend, und den Stürmen mit seinem «Quos ego —!» Ruhe gebietet. Blonde, üppige Nymphen umschwimmen seinen Muschelwagen, den weisse Seerosse mit nassen Mähnen und gewaltigen Schwimmfüssen ziehen. Die überwältigende Naturkraft, die strotzende Lebensfülle dieses Riesenbildes erfüllte mich mit einem gesteigerten Kraftgenuss der Seele; ich hätte mich am liebsten selbst als ein solches blondes Seeweib oder als ein Triton um den Muschelwagen des Meergottes durch die Wellen gewälzt.

Die Gallerie war gänzlich menschenleer. Rechts und links konnte ich in die lange Flucht der Bildersäle hinabschauen; kein einziger Besucher war dort zu spüren. Nur die Bildnisse an den Wänden, die alten bärtigen Niederländer von Rembrandt's Hand, die vielfach aufgeregten Gestalten der Rubens'schen Kunst brachten eine stumme menschliche Gesellschaft um mich hervor. Ganz hinten im letzten Saale am Fenster sah ich einen Galleriediener in sich zusammengesunken auf einem Stuhle sitzen und schlafen. Er mochte von der Hitze eingenickt sein, denn es war ein heisser Sommertag um Mittag, wo Niemand die Gallerie gern besucht. Aber ich liebte diese Einsamkeit, um in der lautlosen Wärme meinen wundersamen Träumen nachzuhängen.

Eine innere Verwandlung ging mit mir vor. Die Hitze und die allgemeine Stille begann mich einzuschläfern. Wiederholt wachte ich auf und besann mich, wo ich war. Dann aber kam ein neues Träumen über mich, abgerissene Bilder aus der Vergangenheit tauchten vor mir auf, umgaukelten mich und verschwanden. Einmal glaubte ich eine Vision zu haben, als rege der Neptunus da oben wirklich seinen Dreizack. Doch das verging wieder. —

Ich mochte zehn Minuten lang so vor mich hingedämmert haben, als ich im Nebensaale ein Geräusch von langsamen Schritten vernahm. Irgend Jemand schien draussen zu gehen, stehen zu bleiben, und wieder weiter zu wandeln.

Ich blickte auf. Zu meiner Verwunderung, nicht ohne einen leisen Schauder zu empfinden, sah ich draussen, den Rücken mir zugekehrt, einen Mann in fremdartiger Tracht stehen. Er hatte einen grossen, breitgeränderten Hut auf, über dessen Krämpe eine röthliche Feder herabhing. Er trug mit Schleifen besetzte Kniehosen, ein wammsartiges Oberkleid, einen kurzen Mantel über den Schultern, einen Degen an der Seite und grosse lederne Stulpenhandschuhe an den Händen.

Ich sah, wie der Mann sinnend vor dem Bilde stand, seine Hand rückwärts an die Hüfte legend, so dass der Mantel durch den Ellenbogen etwas heraufgebauscht wurde. Er war von mittlerer Grösse, seine Haltung vornehm und gemessen.

Nach einer Weile drehte er sich herum und kam, die Hand auf den Degenknauf legend, ruhig vor sich schauend auf den Eingang meines Saales zu. Ich konnte sein Gesicht erkennen, ohne dass er mich noch zu bemerken schien. Die Züge kamen mir bekannt vor. Ich sann, wo ich sie unterbringen sollte. Ich rieth, welchem oft gesehenen Antlitz sie so merkwürdig ähnlich erschienen. Auf einmal fiel mir ein Bild ein, das hinten in dem letzten Saale hängt, aus dem er hergekommen sein musste. Dort befindet sich das berühmte Bild, welches unter dem Namen des «Liebesgartens» bekannt ist und von Peter Paul Rubens stammt. In einem alten Parke um eine Grotte lagern reichgekleidete

Damen mit Kavalieren jener Zeit, geflügelte Liebesgötter umflattern sie. und liegen den leidenschaftlich bewegten Damen im Schooss. Links vorn in der Ecke steht ein Herr in heisser Umarmung mit einer blonden Niederländerin und schaut liebestrunken aus dem Bilde heraus. Das Antlitz dieses Herrn ist das Selbstbildnis des Künstlers, des Malers Peter Paul Rubens. —

Als jetzt der Fremde in den Eingang meines Saales trat und mit dem Ausdrucke eines grossen Erstaunens stehen blieb, fiel mir die ausserordentliche Aehnlichkeit seiner ganzen Gestalt und seiner Züge mit jenem Selbstbildnis beklemmend auf's Herz. Es war dasselbe breite Gesicht mit dem kurzen Schnurrbart.

Der Fremde warf einen scharfen, klaren Blick auf die Bilder des Rubenssaales und begann dann, augenscheinlich sehr erstaunt, sich einzelne Bilder näher zu beschauen. Er stand eine Weile vor dem büssenden heiligen Hieronymus mit dem Löwen und schüttelte den Kopf; dann trat er vor den grossen Dianazug, wo Faune und betrunkene Nymphen in sattem, strotzendem Leben einherziehen, er schaute hinauf nach dem Riesenbilde des betrunkenen Herkules, den ein Faun und ein bocksfüssiges Weib stützt, sein Auge schweifte auf das Bildnis der Söhne des Rubens und endlich blickte er lange hinauf nach dem grossen Gemälde des Neptuns, der den Meeresstürmen Schweigen gebietet. — Ich glaubte zu bemerken, dass eine tiefe Andacht auf seinem Antlitz lag, als er diese Bilder eines schwellend reichen Lebens und einer übermüthigen Einbildungskraft musterte. Mehrmals sah ich ihn beifällig nicken, all diese Sachen schienen ihm ausserordentlich zu gefallen.

Er schien mich bis dahin gar nicht beachtet zu haben; auf einmal aber machte er eine Wendung zu mir herum, nahm seinen Krämpenhut mit einer sehr vornehmen Gebärde ab, verneigte sich, indem er den Degenknauf etwas niederdrückte und sagte in klarem Deutsch mit etwas kölnischem Tonfall:

«Sie verzeihen, mein Herr — können Sie mir vielleicht Auskunft geben darüber, wer diese fabelhaften Bilder hier gemalt hat». Ich erhob mich, einigermassen verwundert, dass dieser Herr mich so ohne Weiteres ansprach, ohne mir die mindeste Aufklärung zu geben, wie er in einem solchen Kostüm sich hierher gefunden haben mochte.

«Mein Herr, sagte ich, diese Bilder sind von der Hand des Peter Paul Rubens, des grössten flämischen Malers seiner Zeit. Er starb im Jahre 1640».

«Merkwürdig», entgegnete der Fremde, indem er sinnend vor sich hinblickte. «Merkwürdig. Rubens! Dieser Name ist mir doch schon einmal vorgekommen irgendwo. Er kommt mir bekannt vor». — Ich sah mir den Sprecher näher an. Kein Zweifel, er war dem Antlitz des Rubens auf jenem Bilde zum Verwechseln ähnlich. Aber der Ton seiner Stimme glich der eines Nachtwandlers, und es berührte mich unheimlich, dass er jenen Namen schon irgendwo gehört haben wollte. Er wendete sich wieder zu den Bildern und betrachtete sie lange, schweigend und nachdenklich.

«Ein grosser Künstler! Ein grosser Künstler!» wiederholte er im Anblick der Rubens'schen Sachen. «Es ist, als habe er Blut in seine Farben gemischt, so saftig und lebenswahr ist das Fleisch all dieser Gestalten! Von welcher wunderbaren Feinheit ist der Ton auf der Haut dieses heiligen Hieronymus! Das ist vornehm, das ist zugleich natürlich. Es ist grosser Stil, nicht nur in diesen Kompositionen, auch der Vortrag der Malerei, die Art, das Farbige in der Natur zu sehen, ist von einem gewissen kraftvollen und mächtigen Stil. Ah — sehen Sie doch, mein Herr, welche Naturwahrheit das Fleisch dieser Nixen um den Neptun hat, wie richtig es durch den Charakter des umspülenden Wassers bestimmt ist, wie gut dieser Maler die wechselseitige farbige Bestimmung der Gegenstände beobachtet und wie er trotzdem seine Malereien zu grossen Schöpfungen zu erheben vermag, die nicht wegen ihrer malerischen Beobachtungen da zu sein scheinen, sondern hinreissen durch die innere Belebtheit der Vorgänge selbst! Ah — mein Herr, ich bitte Sie! War je ein Mensch so grossartig betrunken wie dieser Herkules da oben?! Haben jemals Faune, Nymphen und Satyre gelebt, die so gegenwärtig waren wie hier dieses Gesindel, im Gefolge der Jagdgöttin, der edlen Diana? Diese Nymphen könnte man ja in ihre feisten Wangen kneifen, als lebten sie wirklich, diese bocksfüssigen Gestalten scheinen anatomisch geradezu nothwendig und haben gar nichts Fabelhaftes, sondern treten so fest auf, wie bürgerlich wirkliche Menschen, die einen Taufschein besitzen und polizeilich angemeldet sind. Ah — und, mein Herr, diese Löwen, dieser Eber auf den beiden Jagdbildern! Die Bestien scheinen ja gerade in den Saal herabspringen zu wollen, als wäre der Rahmen nur das Gitter ihres Käfigs! Mein Herr, glauben Sie mir, dieser Künstler hatte Fleisch und Blut, er malte nicht, er lebte alle

seine Gestalten, er lebte sie mit so viel Naturgefühl, Lebensgefühl und mit solchem Reichthum seiner Seele, dass sie Alle hier noch leben, während er selbst wie Sie sagen, schon seit zwei und einem halben Jahrhundert todt ist!»

«Ja, sagte ich, es ist wunderbar. Peter Paul Rubens, der grosse Staatsmann und Maler, ist längst verwest und in Nichts verschrumpft; seine Farben und seine Leinwand sind viel dauerhafter, als der Mann selber war und die Figuren seiner Phantasie athmen Alle noch das Leben, welches sie ihm aus seiner Seele gesogen haben, während er nur noch ein Namen ist».

Ich sagte dieses Letztere ziemlich betont mit der heimlichen Absicht, den Fremden herauszulocken und ihm einen gewissen Nadelstich zu versetzen. Dieser aber schaute nur etwas trübe vor sich hin und sagte leise nickend:

«Ja, ja, so wird es wohl sein. Einen eingeschlagenen Herkules kann man wohl wieder herausfirnissen und er lebt wieder auf zu Folge der Solidität des Malverfahrens, welches dieser Rubens befolgt hat, mein Herr. Schlagen aber bei einem wirklichen Menschen die Farben ein und verlieren sie ihren Glanz und ihre Transparenz, dann hilft kein Firnis, um ihn wieder herauszureiben. Es ist darum weit besser ein gemalter Mensch, als ein wirklicher Mensch zu sein».

Der Fremde begann von Neuem sich in harmloser Bewunderung der Rubens'schen Bilder zu ergehen und ihre strotzende Kraft und Fülle, ihr dramatisches Leben, die glaubhafte Realisirung all jener Wesen der Fabelwelt zu rühmen und zu versichern, dass er hier endlich die wahre Kunst gefunden habe, die seinem Geschmack zusage, dass hier das eigentliche Wesen der Kunst sei, das er lange vergeblich gesucht und daran er sich nun gar nicht satt sehen könne.

Ich entgegnete ziemlich scharf: «Ich verkenne nicht, mein Herr, dass dieser Meister Grossartiges und in seiner Art Unübertreffliches geleistet hat, ich selbst habe eine ganz persönliche Vorliebe für ihn, aber es wäre doch schlimm, wenn die Kunst hierbei stehen geblieben wäre. Die Welt hat weiter gelebt. Kein Mensch trägt mehr diese altmodische Tracht z. B., in welcher Sie, mein Herr, hier noch verkehren und sich der Gefahr aussetzen, wegen «groben Unfugs» polizeilich belangt zu werden. All Ihre Nymphen und Faune, Ihre Meerweiber, Tritone und Seerosse, all Ihre Löwen wie auch die nackte Schönheit dieser Frauengestalten hat eine spätere Zeit mit gleichem Leben durchdrungen und Sie brauchen sich nur eine Treppe höher zu bemühen, so werden sie Manches sehen, was Meister Rubens denn doch wohl nicht gekonnt hätte!»

Er trat einen Schritt zurück und sah mich sehr erstaunt, ja, sogar etwas furchtsam an. «Es ist noch weitergegangen?» frug er mit einer heimlichen, aber nicht ganz verborgenen Bestürzung. «Man hat noch weiter gemalt? Und ich glaubte, mit diesem Saale sei auch die Kunstgeschichte zu Ende!»

«Durchaus nicht. Eine Treppe höher geht die Kunstgeschichte weiter und fängt vielfach sogar ganz von Neuem wieder an. Aber damit wollen wir uns nicht weiter aufhalten; ich will Ihnen nur das zeigen, was Sie besonders interessiren wird, mein Herr, wenn Sie sich meiner Führung anvertrauen wollen.»

Er lüftete mit einer sehr zuvorkommenden Gebärde den Hut und lud mich mit einer Handbewegung ein, voranzugehen. Ich verneigte mich sehr höflich und wunderte mich nur, dass er mir auch jetzt noch nicht seine Visitenkarte übergab, auch seinen Namen nicht nannte. Er ging voran, durchschritt den Saal, wo die Bilder des Murillo, des Ribera und anderer Spanier sich befinden, warf einen Blick darauf, als sähe er nur alte Bekannte und stieg dann die schöne, breite Freitreppe zur Mittelkuppel hinan, wo die Raffael'schen Teppiche hängen. Wir schritten in das obere Stockwerk mit der modernen Abtheilung hinauf und ich führte ihn, ohne Aufenthalt, zunächst in den hintersten Saal, wo Makarts grosses Gemälde des Sommers hängt. Dieses Bild schildert ein Frauenbad. Auf einem üppigen Pfühle in einer Grotte ruht in der Mitte eine nackte Dame, die eben noch das Wohlgefühl des genossenen Bades auf ihren Lippen spielen lässt, links am Becken sind andere stolze Schönheiten zum Bade bereit, rechts stehen hohe Frauen im Bademantel und prächtigen Roben und spielen eine Parthie Schach. Auch halbwüchsige Mädchen und Kinder sind dabei und werden gebadet. Der ganze Glanz der Makart'schen Farbenfülle ist über dieses grosse Bild ausgegossen.

Der unbekannte Kunstkenner — denn für einen solchen musste ich ihn ja wohl halten — betrachtete lange das glänzende Bild des Wienerischen Meisters. Ich glaubte zu bemerken, dass die Sache ihm denn doch imponirte und, indem ich den ganzen Stolz

Laura Alma-Tadema pinx.

Copyright 1894 by F. Hanfstaengl, München.

Ins Garn gegangen.

empfand, am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts zu leben, liess ich nach einer Weile nur die Frage fallen: «Nun, mein Herr —?!»

Ein liebenswürdiges, aber ironisches Lächeln ging über sein Antlitz; er zwinkerte mir mit den Augen zu und sagte schelmisch: «Ich bedauere die Männer Ihrer Zeit, mein Herr, wenn dieses die Frauen sind, welche in schönen Stunden in Ihren Armen liegen. Sie verstehen ja wohl —!» — Ich verstand zunächst ganz und gar nicht und blickte ihn überrascht an. — «Nun, ich will deutlicher sein», sagte er noch schelmischer. «Dieses Bild frappirt allerdings auf den ersten Anblick. Es ist in dieser Farbe etwas von der morbidezza der italienischen Meister, welche wir Niederländer ja auch in Italien studierten. Aber was ist Farbe, was ist Eleganz der Linien! Elegant ist diese Farbe, elegant dieser Vortrag, elegant die Farbenharmonie! Ich sehe das recht wohl. Aber diese Eleganz ist keine Schönheit und, mein Herr, die Hauptsache ist, dass diese Frauen so leicht wie die Luft sind. Dieses Fleisch hat keine Schwerkraft.»

«Wie so?»

«Ei, mein Herr», sagte der Unbekannte. «Wissen Sie nicht, dass das Fleisch des Menschen ebenso gut auf eine Waage gelegt werden kann wie ein Pfund Ochsenfleisch oder Schweinefleisch?! Wissen Sie nicht, dass es dann sein ordentliches Gewicht hat und dass ein Mensch in diesem Falle zumeist einhundert bis zweihundert Pfund wiegt? Haben Sie nicht sogleich an den Gestalten des Rubens gesehen, dass diese Wesen auch ein wirkliches Gewicht haben und dass die Farbe selbst dieses materielle Gewicht ausdrückt? Sie müssen wissen, mein Herr, dass ein nackter Mensch, mag er stehn oder gehn oder fliegen, durch die Anziehungskraft der Erde auch angezogen wird, dass seine Muskeln, Schenkel und Waden, Bauch und Brüste, soweit sie nicht im Zustande der Anspannung sind, nach dem Mittelpunkt der Erde gravitiren, wie das sich ja ganz von selbst aus den Gesetzen ergeben würde, welche ein gewisser Galiläi vor nicht zu langer Zeit neu erörtert hat, wenn es nicht der Augenschein selbst lehrte. Sehen Sie doch einen nackten Menschen einhergehen, wie sein Fleisch da nach der Erde hängt, denn das Fleisch will wieder zur Erde zurück, aus der es ward und in der es auch wieder zur Erde wird. Nun, mein Herr, dieses Gravitationsgesetz des Fleisches haben Männer, wie Michel Angelo, Raffael und vor Allem der grosse Rubens stets beobachtet, darum ergiebt sich auch ein ganz anderer anatomischer Zustand der Rubens'schen Wesen, als dieser luftigen Frauengestalten hier. Sie können nicht gehn und stehn und kein Mann kann sie umarmen. Mein Herr, es ist nur eine kleine Nuance, es ist ein Grad in der Zeichnung und in der Lage des Lokaltones zum Schattenton, es ist nur ein Grad in der Bestimmung der Reflexe und des Selbstreflexes, den das Fleisch in sich selbst hat — nur ein Grad, welcher zugleich das Schwergewicht des Fleisches malt und sein Hängen zur Erde in der Natur ausdrückt. Dieser Maler hier aber hat nur die Häute der Menschen studiert und gemalt, wo sie als Häute wirken; er hat durch seine Farbenkombinationen, durch die Reflexe, welche er durch prächtige Stoffe auf das Nackte fallen lässt, das innere Fleisch abgetödtet und die Häute isolirt. Er hat eine Hautschönheit gemalt und parfümirte Häute ausgehangen. Mein Herr, ich fühle geradezu einen Schauder; hier ist kein Knochen, keine Sehne, kein Muskel, kein Fett verräth, dass es unter diesen Häuten ist und die Anatomie — o, mein Herr, diese schönen Häute hier sind ja über die zu Grunde liegende Anatomie hinweggezogen, wie ein Frauenstrumpf über eine Männerwade; das Strumpfband ist verloren und der Strumpf ist gerutscht.»

«Aber, mein Herr», sagte ich, unwillig, dass dieses Bild, welches ich bewundert, eine so abfällige Beurtheilung bei diesem Flamländer fand. «Haben Sie denn keine Empfindung für die Sinnlichkeit und Ueppigkeit dieser Farben, für das Bouquet, für den Geschmack, mit welchem die Stoffe gewählt sind und den Ton dieser zarten Frauenhaut bestimmen, keinen Sinn für die Lebensfülle, welche aus der Auffassung des Gegenstandes selbst spricht?!»

«Ich habe Hunderte von nackten Weibern gesehen», sagte der Fremde, «aber niemals solche Gestalten. Es schaudert mich vor ihnen. Diese Köpfe, bei allem Schmelz des Incarnates, kann man sich vorstellen, dass ein Schädel darunter ist?! Diese aufgerissenen Augenlider — was drücken Sie denn aus? Sprechen sie von Frische der Sinne, von zweckmässiger Sinnlichkeit? Nein, zwecklose Ueppigkeit athmen diese Lippen und dieses Kind hier unten, dieser aufgeschwammte Knabe, welch' eine Missgeburt geheimer Sünden ist denn das?! All diese Weiber haben sich geschminkt und damit ihre Haut verderbt — es muss eine schreckliche Zeit, eine

Zeit voll innerem Wahnsinn der Sinne gewesen sein, da man solche Bilder, solche Frauengestalten bewunderte. Dieser Maler hat von der weiblichen Natur nur das gesehen, was als Phosphorenz des Fleisches im Zustande üppiger Erregung und üppiger Erschöpfung durch die Haut läuft und es ist schrecklich, diese Beobachtungen zu isoliren, ohne sie auf anatomisch wirkliche Gebilde und Wesen von irdischer Schwerkraft zu beziehen, dadurch zu mildern und den heiligen Zwecken der Natur entsprechend darzustellen. Und noch Eines, mein Herr! Dieser Maler malte, um zu malen, kolorirte, um zu koloriren! Nicht Tizian und Giorgione, nicht Veronese hat das gethan! Dieser Maler will schön sein durch Farbenwerthe, Tizian aber wollte die Schönheit der Gestalt, wie sie sich durch die Materie als farbige Erscheinung verwirklicht! Dieser Maler hier will eine schön arrangirte Palette, in welcher auch der Mensch nur ein Schmuck, eine farbige Zierde ist, Tizian und Rubens aber malten, weil die Schönheit und Kraft der gesunden Natur und ihrer Materie durch die Farbe zu einer Gestalt wird. Dieser Maler malt nur im Gegensatz zu denen, die, statt des Pinsels den Zeichenstift brauchen und er betont diesen Gegensatz; Rubens hat gemalt, weil die Natur selbst nur durch Farbe zur Form wird und ihr lebendiges Leben, ihr Lebendigsein im Lichte und in der Wärme der Sonne, durch farbiges Dasein beweist.»

Der Fremde endete und wendete sich ab, als ob er im Anblick der schönen Makart'schen Frauen einen körperlichen Schmerz empfände. Auch ich wagte nur noch verstohlen auf das Bild zu schauen, denn, merkwürdig! während seiner Rede vermisste auch ich all das, was er vermisste. —

Er wendete sich herum und sein Auge fiel auf das grosse Bild der beiden Löwen von Richard Friese, welche in der ganzen Naturtreue ihres Katzencharakters anatomisch und in jeder anderen Hinsicht vollendet beobachtet und gemalt, auf einem Felsgerölle lauernd heranschleichen und unten in der Tiefebene eine Karawane beobachten.

«Hier sehen sie eine Leistung des 19. Jahrhunderts, die Ihnen besser gefallen wird, mein Herr», sagte ich. «Vergleichen Sie die Thiermalereien des Rubens damit, so werden Sie den Fortschritt der Zeit nicht verkennen; denn das geben Sie wohl zu, dass Rubens noch manchen Löwen malte, der mehr heraldisch als naturalistisch aussieht.»

Der Unbekannte betrachtete sich eine Weile das Bild. «Das ist schon besser», sagte er. «Ein guter Thierbeobachter! Er hat die Natur des Löwen fast so gut beobachtet wie Homer vor 2700 Jahren.»

Ich stutzte. Ich sagte mir, ich müsse mit einem hochgebildeten Manne sprechen, und mein Verdacht, ich hätte es doch mit Rubens selbst zu thun, regte sich von Neuem. Der Fremde lächelte wieder mit verbindlicher Ironie und sagte: «Sie wissen ja, wie Homers Vergleiche, die er vom Löwen und anderen Thieren nimmt, überall beweisen, dass er diesen mit einem ausserordentlichen Naturalismus beobachtet und charakterisirt. Warum sollte ein Maler wie Rubens, der doch erst seit 250 Jahren tot ist, weniger gut beobachten?! Dieses Bild hier ist sehr gut, aber vergleichen Sie doch einmal die säugende Tigerin des Rubens mit diesen Ihren «modernen» Löwen!»

Ich musste sogleich zugeben, dass Rubens allerdings die Lage, welche jene Bestie beim Säugen annimmt, ausserordentlich richtig charakterisirt habe, dass die Pranken, der Kopf des Thieres vollständig naturalistisch und in voller Schwere ihrer ruhenden Gewalt daliegen, und dass der Charakter des Felles ganz naturalistisch sei.

«Also», sagte der Fremde. «Das geben Sie zu! Dieser geistreiche Maler hier würde beinahe eines Rubens würdig sein, wenn er nicht drei Fehler gemacht hätte, welches die Fehler seiner Zeit sind. Der erste Fehler ist, dass er dieses Kalkgerölle hier viel zu sehr ausgeführt hat. Diese Kalkfelsen sind ja von einer landschaftlichen Wahrheit, dass man sie gleich wegnehmen und damit nach den Löwen werfen könnte. Mein Herr, das ist ein grosser Fehler! Würden Sie, falls Sie in die Lage kämen, zwei wirklichen Löwen auf diese Distanz im Freien zu begegnen und sie zu beobachten Zeit und Laune haben, auch die geologische Natur des Bodens, auf dem sie sich bewegen, so genau studiren?! Nein, Sie würden so sehr hingerissen sein durch den Anblick der Thiere selbst, dass Sie den Vordergrund der Felsen nur unbewusst in einem allgemeineren Charakter sehen würden. Und hätte der Maler diesen allgemeineren Charakter nur gegeben, so würden die Thiere selbst noch weit grandioser wirken. Dieser Maler hat den weiteren Fehler begangen, dass er das Fell der Thiere so naturwahr geschildert hat, als hätte er ein Löwenfell vor sich gehabt, welches ihm zu einem Stillleben als Modell diente. Aber bringen Sie sich, auch wenn Sie

nur m Käfig den lebenden Löwen in Bewegung sehen, die Beschaffenheit seines Pelzes dermassen zum Bewusstsein?! Nein, in diesem Falle ist auch das Haar des Pelzes kein Detail für den Kürschner, sondern es sieht gerade so aus wie die Tigerin des Rubens, es ist das charakteristische Kleid des Wüstenkönigs und erscheint Ihnen in einer grössern Ansicht. Aus beiden Fehlern ergibt sich aber der Dritte, nämlich, dass diese Löwen gleichfalls zu leicht sind und zu dünne Knochen haben. Die geologische Materie und ihre Schwere ist im Missverhältnis zur Schwere des Fleisches und der Knochen. Sie glauben natürlicher zu sein als Rubens; in Wirklichkeit aber balanziren Sie die Bedeutung Ihrer Naturbeobachtungen nur falsch; Sie legen ein Schwergewicht auf das, was ein nebensächliches Gesetz der Natur ist, und die grossen Hauptgesetze, welche sozusagen das Gerippe für den Zusammenhalt der Erscheinungen ausmachen, vergessen Sie darüber. Diese Löwen mögen für den Geschmack eines Kürschners passen, aber auf gewisse Entfernungen sieht selbst ein Kürschner nicht mehr das Fell, sondern den Löwen nur noch als eine moralische Erscheinung!»

Nach diesen Worten ging der Fremde aus dem Saale und sagte: «Uebrigens ein schönes Bild! Schade, dass es in Ihrer Zeit gemalt ist!» Er trat in den Nebensaal und blieb sofort überrascht vor einem der vorzüglichsten Plein-air- und Freilichtbilder unserer Zeit stehen, Harrisons «Studie». Man sieht einen Waldweiher und sein Ufer bei Abendsonnenschein, dessen Lichter sich im Wasser spiegeln. Im Vordergrunde kommt eine nackte Nymphe an, eine andere nackte Frau sieht man auf dem Wasser selbst sich auf einem Kahne herüberstossen. Ich sagte mir, ich müsste den Fremden etwas in das Verständnis des Bildes einführen, da er voraussichtlich hiefür gar nicht die Augen haben würde, und sprach:

«Bitte, sehen Sie richtig hin! Haben Sie jemals ein Bild gesehen, wo das Wasser feuchter schien, wo die Art der Lichtreflexe und der Lichtspiegelungen so zart beobachtet ist, wo Luft und Dämmerung selber sich so spiegeln? Haben Sie gesehen, wie wahr der graugrüne Ton des Fleisches dieser Nymphe ist, bestimmt durch die feuchte Abenddämmerluft, und empfinden Sie den Stimmungszauber, der in dieser wahren Beobachtung der meteorologischen Natur liegt? Hier ist das Licht, die Luft selbst gemalt, und das konnte keine frühere Zeit, das ist ein wirklicher Fortschritt!»

Der Unbekannte sah lange auf das Bild; er schien trübsinnig zu werden. Der Impressionismus schien ihm neu; ich war gespannt, ob sein Auge sich überhaupt auf die Sammlung der diffusen Farben zu einem bestimmten Bilde einstellen würde. Nach einer Weile sagte er:

«Es ist mir wahrhaftig gerade so, als ob ich an einer Strassenlache stände, in welcher sich ein Kirchthurm spiegelt und ich mich selbst auf dem Kopfe stehen sähe; es schwindelt meinem Auge vor diesem Chaos von Farben, die doch ein bestimmtes Nebelbild der Landschaft ergeben! Aber, mein Herr, welch ein Aufwand von Mitteln, um einen Eindruck zu erzeugen, den Rembrandt oder Rubens mit drei Pinselstrichen erzielt hätte! Glauben Sie denn, ich sähe nicht auch, dass die Körper und die Dinge von Luft und Aether, von Licht und Feuchtigkeit umgeben sind?! Glauben Sie, ich wüsste nicht auch, dass wir die Dinge durch einen Farbeneindruck zunächst vermittelt erhalten? Aber löst unser Gehirn diese Impressionen in ein gestaltloses Chaos von Farben auf? Thut es nicht das Gegentheil? Verarbeitet es nicht diese Farbenflecke sofort in eine plastische, festumschriebene Gestalt, selbst da, wo es Dämmerungen und Nebelbilder sieht? Ist die Welt nur eine Erscheinung in Ihrem körperlichen Auge?! Ist sie nicht vielmehr eine Erscheinung in Ihrem Gehirn? Und trägt dieses Gehirn nicht in jedem Augenblicke Ihres Sehens auch seine Erinnerungen an die Form und die Gestalt der Wesen in die farbigen Erscheinungen Ihres Auges hinein? Ordnet nicht diese Erinnerung gerade die farbigen Impressionen fortwährend zu bestimmten plastischen und organisirten Erscheinungen?! O — mein Herr, ich werde im Anblick dieses Bildes und der Richtung desselben tieftraurig! Dies Bild scheint nicht von einem Menschen, auch nicht von einem Gotte gemalt zu sein; dies Bild hat eine Meeresqualle oder eine grosse Fliege gemalt! Denn im Netzauge einer Fliege da mögen wohl die Farben der Dinge und die meteorologischen Erscheinungen von Luft und Licht diese diffuse Gestalt annehmen; bei Fliegen und Schmetterlingen, bei den unvollkommen organisirten Augen der gehirnlosen und gehirnschwachen Wesen — da mag die Natur ein solcher Schemen bleiben, wo die Materie des Wassers und die Materie der Luft und alle anderen Materien nur als ein solcher Eindruck, eine solche Impression wirken; eine Fliege mag einen Menschen als einen grossen Haufen von farbigen Flächen und diffusen

Lichtern und Schatten, Reflexen und Spiegelungen sehen — der Mensch aber benutzt jeden Reflex, um ihn als einen Ausdeuter und Verräther der Form zu empfinden! O, über die herrlichen Reflexe des grossen Rubens! Mein Herr, kennen Sie diese purpurrothen, blutigen Reflexe im Fleische dieses Rubens, wo Fleisch sich im Fleische spiegelt in einer Armkehle, in einer Falte der Brüste — und wissen sie, was diese Reflexe verrathen? Form verrathen sie, organisirtes Leben! O, mein Herr, sind denn die grossen Meister Ihrer Zeit zu Fliegen und Insekten, zu Haifischen und Walfischen geworden, dass sie mit den Augen dieser Wesen sehen?! Dieses Bild hat eine Menschenhand und Meisterhand gemalt, aber ein Haifisch hat es gesehen!»

Er schwieg. Ich war tief erschüttert. Ich fühlte das unheimliche Gespenst aus der Vergangenheit, das zu mir sprach, hatte in einem gewissen Sinne Recht. Es sprach die bilderstarke, kräftige Sprache seiner Zeit; was er aber damit ausdrücken wollte, schien mir doch sehr bedenkenswerth. Nichtsdestoweniger sagte ich:

«Die Menschen unserer Zeit sehen hierin gerade einen Fortschritt. Sie meinen, dass in dieser feinen Beobachtung der Stimmungen von Luft und Licht, in welchen die festen organischen Formen der Dinge zerfliessen, der höchste malerische Reiz liege, indem diese Stimmungen auch ein Ausdruck ihrer Gemüthsstimmungen sind! Desshalb geben sie nur jene farbigen Eindrücke der Erscheinungen wieder und lassen den inneren Organismus nur errathen.»

«Was sind das für Stimmungen?!» frug er.

«Naturstimmungen, Empfindungen idyllischer und sonstiger Art, wie sie uns überkommen, wenn wir in jenen Landschaften sind und uns von Luft und Licht selber seelisch bestimmt sehen, religiöse Stimmungen und dergleichen. Viele malen auch so blos aus dem wissenschaftlichen Grunde, dass sie behaupten, die Gestalten der Fischer und Fischerinnen, der Bettler und Arbeiter, sei's im hellen Sonnenlicht, sei's im Zwielicht, erschienen so auf ihrer Netzhaut.»

«Schrecklich!» entgegnete der Fremde. «Welch eine falsche Wissenschaft muss das sein, die das Netzhautbild ablösen will vom Gehirnbild und seiner Erinnerung. Malte nicht Rubens auch im hellsten Licht? Leuchtet nicht sein Fleisch so, dass alles Fleisch, was ich hier sehe auf allen Bildern, nur der Schatten des Fleisches erscheint? Und dieses malten eure Maler im hellen Sonnenlicht, dieses graue, braune, blaue, dieses kalkige Fleisch, welches ich auf allen Wänden sehe?! Das ist Eure Sonne, Euer Licht?! O, mein Herr, Sie stellen die Körper in die Sonne und malen dann die Impressionen des Lichts? Aber Rubens hatte die Sonne in seinem eigenen Auge, und darum strahlt all' sein Fleisch vom inneren Licht, während Ihr nur das äussere Licht malt, das Eure Farben nie erreichen werden. In Eurem Auge müsst Ihr die Sonne haben; wenn Ihr aber diese innere Sonne tödten lässt durch das materielle Licht des fürchterlichen Sonnenballs am Himmel, wie wollt ihr dann noch malen? Gott hat euch Menschen so gross gemacht, dass ihr die Sonne und das innere Licht sammt dem Organismus und der Anatomie aller Körper und Erscheinungen in eurem Gehirn aufspeichern könnt — warum — was braucht ihr da noch das materielle Licht? Nicht das materielle Licht, das geistige Licht soll der Mensch malen, denn er ist ein Geist! Und weil er das innere, geistige Licht besass, darum glüht auch das Fleisch des Rubens vom inneren Feuer und seines Pinsels Werk leuchtet, dass alles Fleisch, was ihr in der Sonne maltet, zu Kalk und Erde wird! Ach, ihr Armen!»

Er war selbst feurig geworden, sein Auge funkelte, und ich sah, wie die Erregung seines Blutes einen helleren Glanz in diesem Auge erzeugte. Ich fühlte eine neue Wahrheit, die mir selbst Haugks wunderschönes «Morgenroth» mit seinem leuchtenden Morgenlicht erdig und kalkig erscheinen liess, indem ich an das geistige Plein-air dachte, in welchem alles Fleisch des Rubens strahlt. Ich fühlte, dass er der grösste Plein-air-Maler aller Zeiten noch immer ist, ohne dass er zum Impressionismus zu greifen nöthig hatte. Sein Ange war hell und gesund, weil sein Geist gesund war.

Ich wies nunmehr im Weiterschreiten stumm auf Lenbachs Meisterbildnis des italienischen Ministers Minghetti; ich hoffte, nach Allem, was der Fremde geäussert, er müsste gerade an Lenbachs grosser Künstlerschaft Gefallen finden, die seinen Anschauungen entschieden näher stand. In der That verklärte sich sein Antlitz, als er dieses höchst charakteristische Bildnis eine Weile studirt hatte. Er fasste seinen Krämpenhut und lüftete ihn respektvoll; dann meinte er: «Ein Künstler, ein Könner! Schade, dass er nicht die Farbentöpfe des Tizian oder des Rubens zu haben scheint. Schade, dass er nicht den Farbenreiber des Rubens besitzt, der

ihm seine Töpfe mischt und ihm das Material verschafft, mit dem man damals malte. Dieser Meister kann in vieler Hinsicht neben den Bildern des Rembrandt und Rubens, des Tizian und neben Bildnissen des Raffael Sanzio gelten. Aber Eines ist mir auffällig, mein Herr. Sind denn in Ihrer Zeit die Menschen, wie dieser Minister hier, zu Charakteristikern ihres eigenen Selbstes geworden und verrathen sie gleich allen Andern, bei der ersten Bekanntschaft, wess Geistes Kind sie sind? Haben sie alle Heuchelei verlernt und hüten sie nicht mehr das Geheimnis ihrer Seele? Schauen sie doch die Bildnisse des van Dyk und Rubens an, auch des Rembrandt und Tizian — sind diese Köpfe und Gestalten nicht Alle die Bewahrer eines grossen Geheimnisses? Wie die Welt das Geheimnis Gottes ist, so ist die eigene Seele das Geheimnis des Menschen. Nur wie eine ferne Ahnung schaut aus dem Antlitz eines jeden Menschen seine Seele und der Charakter dieser Seele heraus. Diese Seele hütet die Natur selbst und verbirgt sie hinter Fleisch und Blut, denn es ist ein grosses Geheimnis um den inneren Menschen. Und die Maler meiner Zeit, da man noch in Kniehosen und Federhüten ging und nicht in diesen langen Schläuchen, welche Sie an den Beinen schlottern haben, die Maler meiner Zeit hüteten auch in ihren Bildnissen das Geheimnis der Seele ihrer Mitmenschen. Sagt man sich denn in Ihrer Welt sogleich, was man von einander hält? Denunzirt man sich denn wechselseitig die Charaktere? Dieses Bildnis, ich gestehe es, wirkt fast auf mich wie eine leise Denunziation! Und wie — wenn nun Ihr grosser Meister sich geirrt haben sollte in dem Urtheil, welches er mit seinen Farben über diesen Minister zu fällen scheint? O — mein Herr, ich möchte nicht in Ihrer Zeit leben, wo man das Geheimnis meiner Seele, die doch Gottes Geheimnis ist, ausplaudern will ohne mich darnach zu fragen. Welche schönen Gottes-Geheimnisse sind die Frauen Tizians, welche dunklen Geheimnisse des Schöpfers die Männer, welche Rubens und van Dyk malten!»

Ich nickte, aber ich konnte mich doch nicht enthalten zu sagen: «Nun, mein Herr, ich hoffe, dass auch die Bildnisse dieses neueren Meisters einer kommenden Zeit doch auch wieder als solche Geheimnisse erscheinen werden!»

«Hoffen wir es und hoffen wir, dass die Menschen Ihrer Zeit selbst noch zu der Erkenntnis kommen, dass sie vieles wissen, aber Weniges verstanden haben.»

Nun schritten wir rasch nach der anderen Abtheilung, wo Uhde, Böcklin und Munkacsy hängen. Bei v. Uhde blieb er stehen und sagte:

«Aha! Da ist wieder das Haifischauge Euerer Zeit! Aber nicht mit Haifischaugen, mit den Augen der Menschen sollt ihr malen, und wenn Ihr könnt, mit Götteraugen! O — wer mit Götteraugen sehen könnte! Wie organisch würde ihm sogar die Luft und das Licht erscheinen, welche die Menschen nur als unorganische Materie schauen! Aber warum verflüchtigt dieser Meister hier sogar die organisirte Menschengestalt und das Fleisch in seine unorganischen Elemente? Und warum stellt er die heilige Nacht, wo die göttliche Mutter das eben geborene Kindlein im Schoosse trägt, so dar, als sei sein Bild für die Betrachtung von Kindern bestimmt?! Denn ein Kindlein mag sich wohl daran ergötzen, wie hier die Engelein in den Dachboden gestiegen sind und dasitzen, um zu singen. Und warum liegt diese Gottesmutter auf ihrem Lager, wie eine wirkliche Gebärerin, ein Menschenweib, das geboren hat, wenn dieser Maler doch noch an die Engel glaubt? Wo Engel sind und Engelsglaube herrscht, da gebärt die Mutter Gottes nicht wie ein irdisch Weib, sondern in anderem Sinne. Ihr aber mischt Alles durcheinander; Ihr vergöttlicht nicht das Menschliche und vermenschlicht nicht das Göttliche, wie es die Griechen thaten und in anderer Art die Gläubigen Christi — Ihr werft vielmehr Menschliches und Göttliches durcheinander und wo einst in Rembrandt eine fromme Naivität war, da macht Ihr fromme Witze und glaubt, Ihr seiet noch fromm. Ihr seid ohne eine Spur des wahren Heiles! Möge es über Euch kommen und möge Gottes Genie in Euch zu Fleisch und Blut werden!»

Aeusserst gespannt war ich, was er zu Böcklins Schöpfungen sagen würde. Wir treten vor den «Frühlingsreigen» dieses Meisters. Eine Quellennymphe in blauem Schleier sitzt an einem Felsenquell und hält ein singendes Vögelchen auf ihrem Finger. Zwei Faune, ein alter Dicker und ein Junger steigen am Felsen zum Quell herab, der Jüngere schöpft bereits Wasser mit der Hand, um zu trinken. Oben auf dem Felsen blühen Frühlingsblumen und weisse Wölkchen ziehen am Himmel. Gleich weissen Wölkchen aber schweben im Ringelreihen amorettenartige Kindergestalten über die Krone des Felsens. Es ist ein sinnreiches Bild, wo die Stimmung der Natur mythische Gestalt angenommen hat und dadurch in

einen höheren Kunstcharakter verklärt ist, als die Landschaftsstimmung vieler anderer moderner Landschafter. Ich erzählte meinem Begleiter Vieles von Genelli, von Böcklin und von Max Klinger, von Stuck u. A., und dass wir in ihnen, wie zur Zeit des Rubens, Künstler besässen, welche die gestaltlosen Landschaftsstimmungen zu mythologischen Gestalten verdichteten und damit das rein Romantische zu einer organischen Gestalt erhöben. Hier sei ja seine Forderung erfüllt, dass man die unorganischen Stimmungen der landschaftlichen Materie, die Seelenstimmungen, die Sensationen und Impressionen, die landschaftlichen Stimmungsempfindungen in die Sphäre des Organischen versetze und sie damit zu einer wirklichen Kunstgestalt emporhebe, statt das Auge zu einer Fliegenoptik herabzusetzen. Die mythische Gestaltung sei in diesen Künstlern, mitten in einer ganz wissenschaftlichen Zeit, mit voller Kraft neu erwacht aus dem Grunde, die poetischen Naturstimmungen durch objektive Gestaltung zu einer wirklich malerischen und plastischen Erscheinung zu verdichten. Darin liege die eigentliche Poesie der Malerei als einer bildenden Kunst.

Der Fremde nickte beifällig. «Was sie sagen, ist die wirkliche Wahrheit der Kunst und ich freue mich, wenn solche Künstler auch in ihrer Zeit wieder aufleben. Nur Eines ist mir an Ihrem Meister hier verwunderlich. Warum malt er diesen alten dicken Faun in einem Fleischtone, der aussieht, als hätte er sich nicht nur die Hände und Finger, sondern die ganze Haut erfroren? Warum gibt er diesen Faunen solche Ziegenfüsse, auf denen diese Halbmenschen unmöglich aufrecht gehen können? Sehen Sie doch die Faune des Rubens an und beobachten Sie, wie diese durch den Einsatz des Schenkels in das Bocksbein und zwar das Hinterbein des Bockes, sich in einem Gleichgewicht zu halten vermögen, als sässen sie auf der Feder eines guten zweiräderigen Wagens! Diese Faune Ihres neuen Meisters aber müssen auf ihren Ziegenbeinen wie auf Stelzen gehen. Auch sonst vermisse ich auf diesem Bilde vieles Organische. Seine Gestalten gleichen mehr einem Märchen, Märchengestalten einer träumenden Phantasia sehe ich hier und diese Nymphe im blauen Schleier ist vollends gestaltlos und embryonenhaft. Die Faune des Rubens, sein trunkener Herkules, seine Diana, seine Nymphen — das sind keine Märchengestalten, es sind wirkliche, leibhaftige Wesen, die aussehen, als habe zu ihnen ein solcher alter Faun in seiner ganzen anatomischen Natürlichkeit selbst Modell gesessen. Unternimmt die Kunst einmal so Etwas, so muss sie es auch zur vollen Wirklichkeit bringen; sie darf nicht Märchen, sie darf auch nicht Stimmungen versuchen wie die Musik, denn sie verliert darüber den Zusammenhang mit der Wahrheit des menschlichen Sehens; sie macht aus dem Auge ein Ohr und hebt die grossen construktiven Grundgesetze der Natur auf, um eine partielle Kultur gewisser Sinnesempfindungen und ihres fälschlich isolirten Gesetzes zu geben. So seid Ihr dazu gekommen, lauter Sinnestäuschungen zu malen und die Sinnestäuschung für das Wirkliche zu erklären; an Euren mythischen Gestalten sehe ich es am deutlichsten wie auch an Euren Plein-air-Bildern: überall balanzirt Ihr die Werthe, aus denen sich das körperliche Bild der Erscheinungen zusammensetzt, auf eine falsche Weise. Bald malt Ihr nur die Erinnerungsbilder, ohne sie am Sinnenschein zu prüfen, bald malt Ihr nur den Sinnenschein ohne ihn am organischen Bewusstsein der Erinnerung zu mustern. Ihr könnt auf der Strasse nicht drei Schritte gehen ohne Eure aufrechte Haltung richtig auszubalanciren; Ihr könnt nicht einen Blick die Strasse hinunter thun, ohne die Gehirnwerthe und die Sehwerthe gegenseitig in Einklang zu bringen, denn sonst würdet Ihr wie in einem Gras wandeln und fortwährend auf der Nase liegen — in Euren Bildern aber benehmt ihr Euch, als wäre die Wirklichkeit und das Dasein stets nur ein bestimmter Sinnenschein, ein einseitiger Augenschein ohne Tasterinnerung — Ihr malt, als wärt Ihr schlechter von der Natur organisirt, als die Polypen und die Quallen! Aber sehet meinen Rubens an! Da ist das Gleichgewicht zwischen Sinnenschein und Geistesschein, da ist Alles, was Ihr auf falschen Wegen wollt und sucht — da ist ein Maler, dem Gott nicht, wie Euch Allen, nur ein Polyphemsauge, sondern zwei Augen gab, die richtig im Kopfe sitzen — Ihr armen, einäugigen Polypheme!»

Er schwieg. Er warf noch einen Blick des Erschauderns auf die umhängenden modernen Bilder. «Flüchten wir uns wieder zu unserm Rubens hinunter!» sagte er, indem er eilig wieder nach abwärts strebte. Wir waren beide voll von der Herrlichkeit der Rubens'schen Bilder, die uns im Geiste Alles hier oben Geschaute zu überragen schienen. — Als wir den Rubenssaal betraten, prallten wir beide gleichmässig zurück. Der Fremde wurde bleich. Mit heimlich entsetztem Blick betrachtete er alle die Bilder des Rubens.

F. M. Skipworth pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

Er kommt nicht.

Was war denn geschehen?! Merkwürdig! Diese grossen Bilder schienen uns auf einmal so leer, so unvermittelt gemalt, so übertrieben, so allgemein zugleich! Wo waren denn all' jene gerühmten Vorzüge?! War unser Auge da oben stumpf geworden? War es verwöhnt, war es falsch eingestellt?! Nur eine riesige Leere schien uns aus all diesen riesigen Leibern anzuschauen. —

«Merkwürdig!» sagte der Fremde, indem er immer mehr erbleichte. Dann sah ich, wie er mit dem Ausdrucke tiefer Enttäuschung nach dem letzten Saale schritt, wo der «Liebesgarten» hängt. Ich ging ihm beklommen nach.

Es war mir, als fehle auf diesem Bilde die Gestalt des Rubens. Das war nur ein Augenblick. Da wo der Fremde ging, legte sich ein Nebel über den Liebesgarten. Der Fremde verschwand und schien im Nebel zu zergehen. Als der Nebel verschwunden war, leuchtete mir mit mehr als Makart'scher Glut der «Liebesgarten» wieder entgegen, liebestrunken schaute Rubens hinter seiner Helena Forman mich an. Lange schwelgte ich im Anblick der Farbenharmonie, der inneren Glut dieses Bildes, welches die schönsten Farbensymphonien Makarts besiegt.

Und als ich zurück in den Rubenssaal trat, erwachte ich. Ich sass noch immer auf meinem Pfühle. Da leuchteten mir auf einmal auch alle anderen Bilder des Meisters wieder in voller gedrängter Farbenpracht entgegen. Je mehr ich aber dieses erhabene Gleichgewicht der Eindrücke empfand, desto mehr hoffte ich auch, dass den Meistern meiner Zeit ein anderes Gleichgewicht gelingen werde — denn wer hatte eigentlich mit mir geredet? Der Schemen des Rubens oder gar — ich selbst und meine Zeit?! —

Unsere Bilder.

Welchem Volke gehört Angelika Kauffmann an? Es ist schon der Mühe werth sich um sie zu streiten. Denn ihr Selbstbildniss in der Dresdener Gallerie ist doch ein Werk von wunderbarer Feinheit. Es «hält sich» nun schon seit hundert Jahren und gehört zu den meist reproducirten in der berühmten Sammlung. Malerisch meisterhaft, in der Zeichnung sicher, in der Haltung einfach und fein beobachtet ist es von so grosser innerer Ruhe und Gehaltenheit, dass man es unter die ersten Meisterwerke aller Zeiten rechnen kann. Ja, es genoss in Deutschland in einer Zeit Ehren, in welcher ein übermüthiges Geschlecht der «Jungen» Alles das, was ihre Vorgänger schufen, als Zopf verhöhnte. Denn wenn jetzt die Alten klagen, dass man sie nicht mehr respektire, so vergessen sie ganz, wie sie mit den Malern umgingen, die vor ihnen schufen. Heute sagt man, Kaulbach sei überwunden. Kaulbach aber sagte von seinen Vorgängern, es sei ein Gebot des guten Geschmackes, das zu vernichten, was jene schufen. Erst mit Kampf und Ringen hat man den Rococo vor der grausamen Verfolgungssucht der klassischen Idealisten retten müssen, die mit dem flammenden Schwert der Besserwisserei gegen ihrer Väter Werk wütheten und nur das duldeten, was ihre Lehrmeister aus dem Mittelalter und der Renaissance geschaffen hatten, oder das, was sie selbst schufen.

Angelika Kauffmanns Blüthezeit fiel in die Zeit des Zopfes, den abzuschneiden Kaulbach und seine Genossen sich berufen glaubten. Heute sieht man freilich ganz deutlich, dass ihnen selbst noch ein Schwänzchen anhing, als sie in den grausamen Feldzug gingen. Man könnte jene Zeit des Hasses gegen den Zopf der Väter, gegen den leiblichen wie den geistigen, die Zeit der Vatermörder nennen. Der am Hemdbunde ansitzenden sowohl wie der geistigen. Denn jene Leute, die sich frei von allem Kleinlichen und kongenial mit Phydias und Rafael fühlten, trugen den Hals in so starker Verpanzerung von Leinenkragen und Seidentüchern, als fürchteten sie noch das Fallbeil der Revolution: Ein Gewand wie die Paukbinde studentischer Duellanten, zum Ersticken, welches das Blut in den Kopf trieb und die Menschen beklommen und dabei hochfahrend machte.

Damals kümmerte man sich um Angelika Kauffmann nicht, die doch manches Bild malte, welches viele Kaul-

bach'sche Werke ganz bedenklich in den Schatten stellt. Nur die Engländer, die jenen harten Bruch in ihrer Geschichte nicht kennen, der uns im Anfang des Jahrhunderts von unserer alten Geschichte trennte, hielten sie hoch. Und so wurde sie zur Engländerin, kam sie in die Geschichte der englischen Malerei: Hatte man sie doch in London zum Mitglied der königlichen Akademie ernannt und ihr damit die höchste Ehre angethan, welche man jenseits der Nordsee einem Künstler zu verleihen hat.

Angelika war eine Deutsche, mehr als es Herkomer ist, mit dem ihre Herkunft zu vergleichen ist. Ihr Vater war ein Vorarlberger, stammte aus Schwarzenberg, einem Dorf im Bregenzer Wald. Aus dieser Gegend, welche während der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts das südwestliche Deutschland mit Maurern und Zimmerleuten, aber auch mit Architekten und Malern versah, stammen auch die Herkomer, deren einer am Bau der berühmten Klosterkirche von Ottobeuren künstlerisch betheiligt war. Angelikas Vater war Maler, arbeitete für die reichen Kirchenfürsten bald hier, bald da, und so wollte es denn der Zufall, dass sie 1741 in der Schweiz geboren wurde, in Chur. Ihre Mutter war Protestantin, ihr Vater Katholik. Doch siegte in der Familie die Religion des Vaters: Die schöne Frau Cleopha trat zum Bekenntniss ihres Gatten über.

Im Jahre 1752 siedelte Kauffmann mit seiner Tochter nach Como über, wo Angelika schon mit 11 Jahren zu malen anfing und bald als Wunderkind Aufträge von vornehmen Leuten erhielt. Mit 16 Jahren malte sie mit ihrem Vater in Fresko die Pfarrkirche ihres Heimathsortes aus. Zugleich entdeckte sie ihre Stimme. In Mailand suchte man sie für die Oper zu gewinnen. Aber ihr Schicksal als Malerin war entschieden, als sie 1763 nach Rom kam und dort, 21 Jahre alt, in den Winckelmann'schen Kreis eintrat: Ein ächtes Kind jener internationalsten aller Zeiten, in welcher vor dem allgewaltigen Genius der Antike die Sonderart der Völker sich verflüchten zu wollen schien. Die junge, in der Schweiz geborene, in Italien erzogene Oesterreicherin blieb in ihrem Herzen eine Deutsche: Deutsch blieb die Sprache, welche sie mit ihrem Vater redete, in der sie ihre Briefe schrieb, auch noch als eine Lady Wentworth 1766 das vielbewunderte Mädchen mit sich nach London nahm.

London war zweifellos damals der Ort, wo die besten Bilder gemalt wurden, wenigstens die besten Portraits. Reynolds und Gainsborough blühten; namentlich der erstere, Präsident der jungen Akademie, stand ihr nahe; er besuchte sie oft, sie malten sich gegenseitig und in Reynolds Briefen ist vielfach von «Miss Angel» die Rede. Die geschwätzige vornehme Gesellschaft hatte sie beide gern mit einander verheirathet. Auch das Mädchen erwähnt den grossen Bildnissmaler in einem ihrer erhaltenen Briefe an ihren Vater:

«alle bekante», theilt sie diesem am 10. Oktober 1766 in ihrer frauenhaften Rechtschreibung mit, «grüssen euch. Habe einige portraits ferfertiget, welche von jedermann abrobirt werden, M. Reynolds gefallens über die massen. Habe sein Portrait gemalt, welches sehr glückhlich ausgefallen und mir vihl Ehre macht, wird negsten ins Kupfer gestochen werden. Lady Spencer hat das stückh bezahlt — 100 Zichin.»

Das etwa ist die Szene, welche uns eine englische Kunstschwester der Angelika, Margaret J. Dicksee, im Bilde vorführt: Der damals 43jährige Präsident der Akademie betrachtet das auf der Staffelei stehende Bild mit entschiedenem Gefallen: Lady Spencer erntet mit frohem Fächerwedeln den Ruhm der Protektorin des schönen Mädchens.

Angelika ist unter der Hand der Engländerin selbst Engländerin geworden. In Wirklichkeit war ihr Gesicht rundlicher, ihr Kinn minder spitz. Reynolds Bild, in dem sie als voll erblühtes Weib erscheint, stellt sie feuriger, entschiedener, in klassischeren Formen dar. Stand sie doch schon längst auf eigenen Füssen inmitten einer sie umwerbenden geistvollen Männerwelt. Sie klagt zwar ihrem Vater, dass «die Kösten hir seynd ausserordentlich». Aber sie berichtet weiter: «ich habe 4 Zimmer, einss wo ich mahle, dass andere wo ich meine ferfertigten Bilder stehen habe (wie es hir der brauch ist, die leute Kommen die arbeit zu sehen, ohne den Künstler zu verstören) die andre 2 Zimmer seynd sehr Klein, Kaum hat ein bet platz zu stehen . . . für die Zimmer bezahle ich 2 gine die Woche, 1 gine für die Kost sambt dem bedinten, den ich kleiden muss». Sie musste also bei 62 Mark wöchentlicher Pension, wie wir jetzt sagen würden, und bei einem Preis von 670 Mark für ihr Reynolds-Bildniss tüchtig die Hände regen, um ihre Stellung zu behaupten.

* * *

H. Gillard Glindoni gehört zu den Feinmalern im Sinne des Franzosen Meissonier und des Schotten

S. J. Solomon pinx.

Copyright 1893 by F. Hanfstaengl, München.

Orpheus.

Suchardson. Er ist seit einigen Jahren von der Royal Society of Painters in Water-Colours und seit 1890 auch von der Royal Society of British Artists zum Mitglied ernannt worden. Diese englischen Gesellschaften, welche sich zwar «königliche» nennen, aber mit dem Staat und seiner Regierung so gut wie nichts zu thun haben, dienen dem Zweck der Hebung der Standesehre und dem Verkauf der Werke ihrer Mitglieder. Sie üben auf Anfänger eine grosse Anziehungskraft aus, halten auf strenge Jury, da sie meist beschränkte Ausstellungsräume haben und können daher unter den Besten ihre Mitglieder wählen. Die Mitgliedschaft wird zur Ehre, die sich auch in dem höheren Kaufpreis für die Bilder äussert, welche von einem Manne stammen, der seinem Namen die Buchstaben R. W. S. und R. B. A. beifügen darf.

Auch Glindoni malt in Wasserfarben «incidents» Ereignisse, meist aus dem vorigen Jahrhundert oder der Biedermeierzeit. Kurz vor der Zeit, wo Angelika Kauffmann nach London kam, war dort als Prinz von Wales der nachmalige König Georg IV. geboren, bekannt als einer der schönsten — und leichtsinnigsten Männer, welche den Thron Englands einnahmen. Beau Brummell war sein Freund. Mochte draussen die Politik noch so wilde Wogen schlagen, die beiden jungen Männer ergötzten sich daran, der Welt und ihren Sorgen ein Schnippchen zu schlagen. Spiel, Weiber und beider Genossen, Schulden, waren seine einzige Sorge. Er liess zwar von der schönen Jugendfreundin Fitzherbert, um seine hochgeborene Kousine zu heirathen, aber nur gegen Zahlung von 13 Millionen Mark, sein ungezügeltes Leben gab er aber darum nicht auf, auch nicht als er 1841, weil Geistesnacht die starren Sinne seines Vaters umgab, Prinz-Regent und nach dessen Tod 1820 König wurde.

Beau Brummell war sein Liebling, der Vertraute seiner Sünden, sein Partner beim Spiel. Und dieser fühlte sich als König der Mode seiner Zeit so dem Prinz-Regenten gleich stehend, dass er einst diesem in Carlton House in übermüthiger Ueberhebung zurief: «Wales, läute einmal!» Der König läutete, befahl aber dem eintretenden Diener: «Mr. Brummells Wagen soll vorfahren». Das ist der Vorgang im Bilde. Der Günstling rächte sich bald. Als der Prinz-Regent mit einem der Zeugen jenes Vorganges, Lord Moira, ihm begegnete, frug er diesen, als kenne er den sehr eitlen hohen Herrn nicht: «Wer ist Ihr fetter Freund?»

Hofgeschichten — aber solche, welche einst die Welt in höchste Aufregung versetzten!

* * *

Drei Bilder englischer Frauenschönheiten: Denn ob die Leila von Dicksee als Orientalin oder das ihren Geliebten für unsere Begriffe etwas zu offenherzig erwartende Mädchen von Skipworth in modischem Kleid dargestellt sind, ist uns in zweiter Linie von Interesse neben der Stärke des britischen Idealismus, der eben ein schönes Weib unter allen Umständen zum britischen Weib macht. Der geschwungene Mund, das starke Kinn, die gerade Nase, die Stellung der Augen — da sind immer Anklänge an jenen Typus, den der Präraffaelit Dante Gabriele Rossetti schuf.

Er klingt auch bei den Arbeiten von Laura Alma Tadema durch, obgleich es hier sich sichtlich um Bildnisse, nicht um Idealgestalten handelt. Am schlagendsten aber bei dem Orpheus des S. J. Solomon, eines Schülers von Leighton, der schon seit einer Reihe von Jahren durch grosse Darstellungen aus der klassischen Mythologie und Geschichte die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er gehört zu den jüngeren Malern, welche die Gedankentiefe und Herbheit Watts mit der Pariser Maltechnik versöhnen, inhaltreich, idealistisch und wahrheitlich zugleich sein wollen. Wie weit dies ihm gelang, darüber mag das Bild selbst entscheiden, in dem durchgeistigte Schemen neben fleissig beobachtete Natur rücken. *Ebby.*

Allerhand Sprüchlein.

von

MAX BERNSTEIN.

„Charleys Tante“ und „Die Weber“.

Das eine zu sehen ist bon ton,
Das and're spielt man nicht. Wen wundert's?
Das eine ist ein Erfolg der Saison,
Das and're ist ein Erfolg des Jahrhunderts.

„Schule“ und „Richtung“.

Das Haus der Kunst hat der Thüren viele,
Der Himmel der Kunst ist reich besternt.
Gut ist jede Richtung, führt sie zum Ziele,
Gut ist jede Schule, wo einer was lernt.

Nur Technik.

Gar Mancher, den ich bewundern muss,
Macht mir dennoch Schmerz.
Denn was er schafft, hat Hand und Fuss,
Aber nicht Kopf und Herz.

Chauvinismus.

«Die Welt des Künstlers sei das Vaterland!
Weh ihm, wenn er das Fremde sich gesellt!» —
Mit allem, was da ist, fühlt er verwandt.
Das Vaterland des Künstlers ist die Welt!

Drei Grabschriften.

X.

Hier ruht der berühmte Maler X.
Er war ein Liebling des Geschicks,
Genoss die Gunst des Augenblicks,
Verstand die Mode allzeit fix,
Verstand alle Kniffe, coups und tricks —
Nur vom Zeichnen und Malen verstand er nix.

Y.

Hier ruht der süsse Maler Ypsilon.
Er hinterliess — dank sei's den Damen! —
Der Kunstgeschichte keinen Namen,
Doch seinen Erben eine Million.

Z.

Hier ruht der gefeierte Maler Z.
Seine Bilder waren dumm und nett
Und weil sie gar so nett und dumm,
Gefielen sie dem Publikum.

Den Nietzscheanern.

Was redet ihr von «Uebermenschen» doch?
Damit hat's lange hin auf uns'rer Erden.
Ach, Untermenschen sind die meisten noch
Und Mühe kostet's, bis sie Menschen werden.

„Genossenschaft“ und „Secession“.

Wozu das heftige Reden und Schreiben?
Urtheilet milder!
Von beiden Parteien wird eins nur bleiben:
Die guten Bilder.

Das beste Licht.

Natur zeigt sich im Freilicht,
Im düstern und im Zwielicht,
Im Januar- und im Mailicht,
Am besten — im Genielicht.

Reiz der Partei.

«Was kann es nur für eine Lust sein,
Partei zu bilden wild und blind?» —
Es schmeichelt Jedem das Bewusstsein,
Dass die Andern seiner Meinung sind.

Die Allerjüngsten.

Sie rücken aus mit Speer und Schild,
Die Ungeheuer zu bekriegen,
Und rasseln mit den Waffen wild —
Und töten an der Wand die Fliegen.

Religiöse Malerei.

«Wer darf, was seit Jahrtausenden besteht,
In Tagsgewand zu kleiden wagen?» —
Er, der durch alle Zeit und alle Herzen geht —
Er kann auch alle Kleider tragen.

Akademie.

Warum scheltet ihr sie? Sie schafft kein Genie,
Sie ist kein sicherer Weg zu den Sternen.
Für das, was sie ist, nehmt die Akademie:
Eine Gelegenheit, 'was zu lernen.

Nicht lange.

Falsches, durch Volksgunst anerkannt —
Das ist vorüber, eh' man's meint.
Der Thau glänzt freilich wie Demant —
Doch nur so lang die Sonne scheint.

Verschiedenes Recht.

Dem Genius verzeihen nie
Die Leute von geringern Gaben.
Das Recht zum Unrecht haben sie —
Er hat das Unrecht, Recht zu haben.

K. Braun.

EINE JUBILÄUMS-STUDIE

VON

FRED. WALTER.

In den letzten Tagen des verflossenen Jahres wurde in einer Münchener Redaktionsstube ein Fest begangen, dessen wohl die ganze gebildete Welt gedachte: Mit einer prächtig ausgestatteten Jubiläums-Nummer wurde der 100ste Band der «Fliegenden Blätter» begonnen und damit fiel die Feier des fünfzigjährigen Bestehens ihres Verlags zusammen. Das war kein kaltes, lärmendes, gemachtes Jubiläum, das war der Ehrentag von Jemand, den alle Welt lieb hat und in die Festfreude klang etwas von goldener Hochzeitsstimmung hinein. Die niederen, altväterisch traulichen Arbeitszimmer der Herren Braun & Schneider hinter dem Schillermonument am Dultplatz zu München waren in einen Wintergarten verwandelt durch die Gaben der Gratulanten; mannshohe Aufbauten aus Blumen, Sträusse, Palmen schmückten die Räume, Adressen und schimmernde Pokale schmückten die Tische, Kunstwerke aller Art waren als Geburtstagsgaben in das Haus gesandt worden, dem die deutsche Kunst für so viel Jahre und so vielen Dank schuldet, wie keinem Zweiten. Von ungezählten berühmten und grossen und vornehmen Menschen liefen Glückwünsche ein, der Regent von Bayern übersandte mit seiner Gratulation durch einen hohen Beamten Auszeichnungen an die Herren Julius Schneider und Kaspar Braun. Die ganze deutsche Presse gedachte in fröhlicher Einmüthigkeit des Tages, es regnete gute und schwache Huldigungsgedichte aus berufenen und unberufenen Leyern — es war wirklich ein Familienfest des deutschen Volkes.

Und warum? — Aus vielen Gründen. Zunächst gibt es wohl kaum etwas Deutscheres im periodischen Schriftthum als die «Fliegenden», etwas, was so traulich und heimathlich und heimelig anmuthet, wie der Geist, der sie beherrscht: goldechter Humor, das ureigenste Erbtheil der germanischen Rasse. Seit fünfzig Jahren sind sie die vornehmste Aeusserung des Begriffes Humor gewesen, die liebenswürdigste Incarnation des «heiligen Lachens», das die Herzen warm macht und frei. Witzblätter schiessen und schossen wie Pilze aus der Erde und vergingen und vergehen wieder rings umher. Die «Fliegenden Blätter» haben allgemach in des Wortes weitestem Sinn den Erdkreis erobert und trotzdem sind sie dem Geiste nach immer die Alten geblieben. Sie haben stets künstlerisch und sittengeschichtlich ihre Zeit wiedergespiegelt, aber der Spiegel selbst blieb immer der Gleiche, das klare, helle Glas wie der Rahmen. Und dieser edle Konservatismus ist wohl das Hauptgeheimniss ihres Erfolges. Die «Fliegenden Blätter» thun nicht mit in dem Tollen und Hasten unserer Zeit, sie erzählen nur davon, mit einem Lächeln, das immer freundlich ist, mit einem Spott, der nie verletzt. Und dieser Ton thut uns abgejagten und vielver-

K. Braun.

letzten Neuzeitmenschen so wohl und ist uns so gesund. Wie manchen Unfug, den die fulminantesten Polemiken der Tagesblätter nicht aus der Welt schaffen konnten, hat ein lustiger Pritschenschlag des Humors in den «Fliegenden» beseitigt! Und in den Offiziers-Kasinos, deren Frequentanten in jeder Nummer ob ihrer Eroberungslust und Schneidigkeit gehänselt sind, werden die Blätter an jedem Freitag gerade so viel umstritten wie in den Börsen-Café's, deren Stammgäste sie persifliren, in den Bierkneipen, deren Helden sie um ihre Schwerfälligkeit und ihren Durst so oft belachen. Auf dem Familientische lässt man sie ruhig liegen — auch wenn vierzehnjährige Backfischchen im Zimmer sind — in den «Fliegenden» steht nichts Unrechtes! Wie viel hunderttausend Kranken, die langdauerndes Siechthum um die Geduld gebracht, haben sie die schleichenden Stunden verkürzt, wie Manchem vom Lebensgetriebe weitab vom Vaterlande Verschlagenen haben sie die Heimath mit ihren heiteren und ernsten Dingen wieder vor's umflorte Auge gezaubert und waren ihm ein Gruss aus der Heimath gerade so, als hätte er ein deutsches Lied gehört, oder einen Trunk von deutschem Wein gethan.

Seltsamer Weise sind sie, die «Fliegenden Blätter» aber auch den Ausländern besonders lieb! Oft genug wurde eine französische Ausgabe derselben gewünscht — ein Ding der Unmöglichkeit freilich, denn man kann schon den Witz schwer übersetzen und nun gar den Humor! Und noch dazu vom Deutschen in's Wälsche. Aber item, in den Pariser Boulevardcafé's sind die «Fliegenden» ein vielbegehrtes Ding, trotz der grossen französischen Meister der Karikatur, die sie dort haben, von den lustigen Pschüttisten des «Journal amusant», Stop und Mars, und wie sie heissen, bis zu den grimmig-satirischen Chronisten des Weltstadtlasters, Forain und Genossen und zu dem graziösen Cheret und zu Willette und den Andern aus dem Bannkreis des «Chat noir», um deren Art schon bedenklich der Verwesungshauch vom Ende des Jahrhunderts weht. Gesundheit ist das Hauptkennzeichen des Humors unseres Jubilars und nie hat ihn ein Fremdes angekränkelt. Die anmuthige Leerheit, die eigentlich das Wort «Chic» im Allgemeinen in sich schliesst, hat auch die elegantesten und modernsten Zeichner der «Fliegenden Blätter» nie gekennzeichnet. Da galt der malerische Moment immer zu viel. Und zum Beispiel Schlittgen, der ein überraschend scharfes Auge für das Charakteristische jeder Tagesmode hat, sieht dies Charakteristische immer als Maler und nie als Modemensch. Dieses Freihalten unserer Blätter von der Spekulation auf den Geschmack der Massen, der im Grunde doch immer ein Ungeschmack ist, imponirt wohl den Ausländern, welche Publikationen dieses Grades selbst nicht besitzen, ganz besonders. Dazu kommt die Qualität der typographischen Herstellung, welche ebenfalls im Auslande nicht ihres Gleichen findet. Speziell der gebildete Franzose versteht genug von graphischen Künsten, um Holzschnitte zu bewundern, wie sie die «Fliegenden Blätter» bringen an Stelle der billigen Zinkographien, welche der Mehrzahl ihrer Konkurrenten genügen.

Haus.

In dem schönen Mythenlande
Schleichet traurig Haus herum,
Denn das Land ist gar zu klassisch
Und der Haus ist gar zu dumm

K. Braun.

Alles was möglich ist.

Gnädige Frau, ich bin allerdings gern galant gegen Damen, allein Sie sehen selbst — mehr zu thun ist unmöglich —

Der künstlerische Liberalismus der «Fliegenden», der sich's zur Aufgabe gemacht hat, jede Kunstrichtung in diesen Spalten zu Worte kommen zu lassen, die sich als ächt bewährt, begründete die grosse Bedeutung dieses Unternehmens für die deutsche Kunst überhaupt. Von jeher haben sich «Alte» und «Neue» hier einträchtig begegnet und auch heute schaffen Männer vom linken Flügel der Modernen ungestört neben den leidenschaftlichsten Vertretern der alten Schule. Sonst vergessen

Die Mausfalle.

H. Dyck.

die Alten so oft, dass sie einmal jung waren und die Jungen so leicht, dass sie voraussichtlich einmal alt sein werden. Hier sieht man so recht wie ein gemeinsames Ziel die auseinanderstrebenden Geister eint und mit wie verschiedenen Mitteln sich das gemeinsame Ziel erreichen lässt. In der Redaktionsstube der «Fliegenden» ist ein Zeichner nie nach seiner künstlerischen Konfession gefragt worden, sondern nur immer darnach, ob er was konnte. Und trifft dies zu, dann ist der nervöseste Findesiècleмann, der ganz auf Ton, auf Valeurs eingeschworen ist, gerade so willkommen, wie ein Anderer, der in derber Strichmanier derblustige Gestalten festhält. Wie viele tüchtige Kräfte, denen der Markt fehlte, sind so Jahre lang über Wasser gehalten worden, bis ein günstigerer Stern sie wieder zu freierer Ausübung der Malerei gelangen liess, wie viele Kräfte, die sich hier erst an kleincren Aufgaben schüchtern versuchten, sind durch die «Fliegenden Blätter» überhaupt erst der Kunst zugeführt worden!

Eine Fülle der glänzendsten Namen der Münchener Malerwelt strahlt in der Mitarbeiterreihe dieses Blattes seit es bestand. War doch einer der Ersten, die fröhlich daran mitschufen, Moritz v. Schwind, den unsere Zeit erst wieder zu begreifen und zu bewundern anfängt, ein Mann, dessen Grösse und kindliche Reinheit heute, wo die naturgemässe Reaktion erfolgt auf die wilde Uebergangsepoche des dogmatischen Naturalismus, wie eine erlösende Offenbarung wirkt. Dieser Name bot feine Auspizien für das künstlerische Gedeihen der «Fliegenden». Und getreulich gaben sie seitdem einen Gradmesser für die jeweilige Höhe der heimischen Kunst ab. Sie hatten Zeiten einer gewissen Monotonie, Zeiten, wo es an Persönlichkeiten fehlte, und sie blühten wieder auf und heute ist der Kreis derer, die am Werke sind, weiter, bunter und glänzender als je.

Fünfzig Jahrgänge «Fliegender Blätter» — fünfzig Jahre deutscher Kunst — fünfzig Jahre deutschen Humors — und darum fünfzig Jahre deutscher Kulturgeschichte. Deutscher Kulturgeschichte — denn die fremde berührt die «Fliegenden Blätter» nur soweit, als sie sich in der Deutschen spiegelte. Es wäre nun hier ganz am Platze, auszuführen, dass es keine lebendigere, keine ehrlichere Illustration zur jeweiligen Zeitgeschichte gibt, als Aeusserungen ihres Humors wie sie die «Fliegenden» allwöchentlich bringen. Nichts ist hier durch eine Parteibrille vergrössert oder verklei-

Ei ſchieße Du nur immer zu,
Das iſt mir ganz und gar partout,
Ich lieb Dich nicht, ich mag Dich nicht,
Ich heirath' nicht, bleib lediglicht,
Denn mich gelüſtets gar nicht ſehr,
Zu heißen Madam Schwalangſcheer.

K. Braun.

K. Braun.

nert, oder sonstwie verzerrt. Behaglich sehen wir zum Fenster hinaus und draussen treibt das Narrenschiff vorbei mit den Narren aller Stände, Geschlechter und Kategorien; sie treiben vorbei und wissen nicht, dass sie die Schellenkappe tragen und zeigen ihre Schwächen in naiver Harmlosigkeit und wir lachen über sie und erkennen sie als Kinder ihrer Zeit. Denn der wahre Humor spottet nicht kalt und fühllos, weil er versteht, sondern entschuldigt, weil das Mitleid und die Menschenliebe zusammen das beste Theil von seinem Wesen sind! Er lacht, aber er höhnt nicht, er deckt Schäden auf, aber nur solche, die heilbar sind, oder die im Grunde kein furchtbares Unheil bedeuten, er stellt uns wohl auch einmal einen recht schmierigen Kerl vor, aber er verachtet ihn nicht, weil er weiss, wie auf der Welt die schmierigen Kerle werden. Und selbst das Tragische, das wirklich Furchtbare weiss er zu mildern und mit freundlichem Lichte zu verklären. Er geht in den Schrecken des Krieges nicht zu Grunde, er verliert sein munteres Lachen nicht im Sturmbrausen der Revolution. Auch im Jahre 1848 und in den Jahren, die ihm vorhergingen und folgten, sind die «Fliegenden Blätter» immer gemüthlich geblieben, obwohl sie mitten in der Politik steckten und mit einer Offenheit über die Zustände im «lieben heiligen römischen Reich» ihre Meinung sagten, mit einer Offenheit, welche auch die meistkonfiszirten politischen Witzblätter von heute kaum mehr vom Hörensagen kennen. Aber der Ton, den sie anschlugen, machte auch die wilden Weisen jener Sturmjahre zu wohlklingender Musik. Und warme Vaterlandsliebe war ja von jeher der Grundton, auf den sie gestimmt waren.

Heute stehen die «Fliegenden» grundsätzlich dem politischen Leben ferne. Die Zeiten sind anders seit Langem, die Gegensätze sind schärfer, der Hass von Partei zu Partei ist tiefer, die ganze Welt ist nervöser geworden. Ein politisch-satirisches Blatt ist fast nur mehr denkbar im Sinne irgend einer bestimmten oppositionellen Partei. Und alle Welt weiss den «Fliegenden» Dank, wenn sie die Leser in andere Gebiete führen, als die Tagesblätter, die nothgedrungen uns Parteigezänk zu Frühstück und Nachtmahl serviren müssen, die uns mit der leidigen Jagd nach Aktualität nicht mehr zu behaglichem Lebensgenuss und zu ruhigem Nachdenken kommen lassen Kein Vorwurf für die Presse — denn die Ansprüche der Leserwelt haben sie ja zu dem gemacht, was sie ist.

Bei dem konservativen Wesen der «Fliegenden Blätter» ist naturgemäss ihr Inhalt auch ihre Geschichte. Von aussen ist ihnen nichts widerfahren, was sich nicht in ihren Spalten gespiegelt hätte. Sie sind nicht um einen Millimeter im Geviert gewachsen und haben mit wenigen Ausnahmen die alte Seitenzahl gewahrt. Ihre technische Herstellung hat sich in Wesentlichem nicht verändert, für die Herstellung ihres Bilderschmuckes kommt heute wie einst vornehmlich der edle Holzschnitt zur Anwendung.

Die Holzschneidekunst hat ja auch die «Fliegenden Blätter» gegründet. Im Anfang war die xylographische Anstalt von Dessauer & Braun in München. Dann assoziirte sich 1843 Kaspar Braun mit Friedrich Schneider, zunächst wohl auch, um eine Anstalt für Holzschneidekunst zu betreiben. Das erste Verlagswerk, das bei ihnen erschien, war schon ein «fliegendes Blatt», «der erste Bock von Görres», «das Buch für fromme Kinder» folgt dann und damit war für eine weitere

Der einjährige Freiwillige auf dem Marsch.

Corporal. Aber Schock Schwerenoth, Herr, Sie haben ja den Mäntel um!
Freiwilliger. Jawohl! es regnet ja wie mit Gießkannen!
Corporal. Aber Donnerwetter, was nutzt mich denn der Mäntel, wenn er nicht gerollt ist!?

Lichtenheld.

Spezialität des Verlags, die Jugendschriften, der Grundstein gelegt. Im Oktober 1844 erschien dann die erste Nummer der «Fliegenden Blätter», nachdem von den beiden Gründern natürlich der Plan zu dieser Zeitschrift gründlich erwogen worden war.

Ueber die Entstehung des Titels der «Fliegenden Blätter» hat man allerlei gefabelt. Da soll ein Windstoss einmal die Blätter der ersten Manuskripte vom Redaktionstisch gefegt haben und dieser Zufall habe zur Wahl des Titels geführt. Eine ähnliche Geschichte erzählt man sich ja bekanntlich auch von der Entstehung des Namens «Kladderadatsch». In Wahrheit wurden die «Fliegenden Blätter» nach Publikationen, Flugschriften ähnlicher Art getauft, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert, einer Epoche, da man die periodischen Zeitschriften noch nicht kannte, gang und gäbe waren. Auch unsere Blätter erschienen zunächst nicht mit der Regelmässigkeit, die sie jetzt auszeichnet, sondern in ganz ungebundener Folge. Sie haben sich bis zum 25. Bande weder an Semester noch Quartal gebunden und erschienen in ihrer ersten Zeit nicht einmal regelmässig in jeder Woche.

Ein glücklicher Stern hat die beiden Gründer Kaspar Braun und Friedrich Schneider zusammengeführt zu diesem Werke und was die zwei ersten Besitzer charakterisirte, temperamentvoller, künstlerischer Humor und feiner, literarischer Takt, diese Vereinigung von zwei ganz verschiedenen Eigenschaften bestimmt heute noch die Signatur des Blattes. Ein Blick auf die Bildnisse jener Beiden klärt uns sofort über ihr Wesen auf: Kaspar Braun, der Mann, der kräftig zugreift, dem der Schalk aus jeder Miene spricht und der unverkennbare Neigung zu fröhlichem Lebensgenusse besitzt; Friedrich Schneider, dessen seelischer Schwerpunkt im Gemüthsleben liegt, eine freundliche Poetennatur, innig und kindlich, ein Charakter von wahrhaft kerndeutscher Prägung. Kaspar Braun ist die Seele des künstlerischen Theils und zunächst selbst sein bester Mitarbeiter auf diesem Felde. Friedrich Schneider bestimmt den literarischen Ton der Sache, jenen familiären, warmherzigen Ton, der anmuthet wie ein Gespräch aus Freundesmund. Zudem war Schneider zunächst die Seele des durchaus nicht auf Millionengrundlagen basirten Geschäftes und besorgte die redaktionelle Arbeit und Correspondenz.

Schon in der ersten Nummer, mit der Geschichte vom «ewigen Juden» begann die Betheiligung der «Fliegenden» am politischen Leben, die lange Jahre ihr hervorstechendstes Merkmal bildete. Kaspar Braun's künstlerischer Humor erschuf zunächst eine Reihe

Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele
neue Kreuz- und Querzüge durch Deutschland.

Reise nach München.

(Fortsetzung.)

Freudiger Schrecken bannt die Reisenden bei dem Anblicke eines Ritterschlosses; ein treues Bild aus jener glücklichen Zeit des Mittelalters, wo noch Jeder seine Thüren und Fenster machen lassen konnte, wie er wollte. „Hier möchte ich den Rest meiner Tage beschließen" schwärmt Beisele. „Hier möchte ich ein mannhafter Raubritter sein, die Ehre meiner Dame vertheidigen, Riesen erwürgen und mit Zwergen fraternisiren. — Hier, — ein zweiter Kuno von Kyburg mit der Silberlocke des Enthaupteten — leben, kämpfen, heirathen und — sterben in meinem Bette im Kreise unzähliger Enkel und Urenkel — welche Seligkeit!"

(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.

unsterblicher, köstlicher Typen, Gestalten, die das ganze politische und soziale Leben jener Zeit in ihrer Art kritisch begleiteten, Graf Franz v. Pocci, einer der liebenswürdigsten Menschen seiner Zeit, dessen Schöpfungen für die Kinderwelt in ihrer Art klassisch und unerreicht sind, ging mit ihm Hand in Hand. Seit der Geburt von Pocci's Staatshämorrhidarius ist ein halbes Jahrhundert verflossen, aber Namen und Begriff sind heute noch sprichwörtlich. Der Aktenmensch, die brave Tintenseele, der Bureaukrat in der höchsten Potenz, dessen ganzes Leben und Streben in der Bureauarbeit aufgeht und der im Grunde doch für sein Vaterland und seine Zeit fühlt, heimlich, schüchtern, schamhaft, den sogar der Hauch des tollen Jahres 1848 anweht, eine prächtige Figur — und so deutsch! Kaspar Braun's erste und berühmteste Erfindung sind «des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland». Die beiden Reisenden kommen durch München, Leipzig, Frankfurt a. M., Heidelberg, Aschaffenburg, Wien, Graz nach Weimar, Berlin, Braunschweig, Darmstadt u. s. w. Sie erlebten auf Eisenbahnen und Dampfschiffen allerhand kurioses Zeug, was das Verkehrswesen von anno dazumal illustrirt, sie verspotten die lokalen Schwächen und Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Orte und bekommen auch mit politischen Dingen zu thun. Im Jahr 1848 treffen wir sie sogar bewaffnet an und sie sehnen sich manchmal trotz allem Patriotismus aus dem deutschen Vaterlande hinaus. Im Grunde sind's ein paar vortreffliche Verkörperungen germanischen Wesens und das Missgeschick, das sie erdulden, ist eben das Missgeschick des deutschen Michel, das er erdulden musste in jenen Tagen.

M. v. Schwind.

In ähnlicher Weise hat Kaspar Braun noch manche gelungene Figur erfunden, deren Erlebnisse die Zeitgeschichte reflektirten, z. B. die ebenfalls sprüchwörtlich gewordenen Genossen Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier. Der eine verkörpert das phrasenreiche Demagogenthum mit einer Nüance von ungekämmter Urgermanenhaftigkeit, der andere die rückgrat- und thatenlose Unzufriedenheit, die wohl Alles besser haben wollte und nichts besser machen kann und sich vor der Tyrannei gerade so fürchtet, wie vor der Freiheit. Sie wandern nach Amerika aus, in's Land der «Gleichheitsflegel», lassen dort ihre Wuth aus an riesigen Urwaldsbäumen, die sie mit der Axt angreifen, sehnen sich in der Unkultur nach dem erst so verachteten Vaterlande zurück und schliesslich treffen wir Freund Barnabas Wühlhuber gemüthlich wieder im alten Europa, wo er sich sogar um einen Orden bewirbt. Wie vieler Freiheitsmänner Schicksal ist das gewesen! Du lieber Gott, wir sind Menschen! Der Verführer Wühlhuber's schliesslich, der ihn dazu bringt, vor Serenissimus zu katzenbuckeln, ist Master Vorwärts, der Vertreter modernen Schwindelgeistes und Manchester-

Die neueste orientalische Frage.

„Mein Herr! Sie haben meinen Sultan auf den Fuß getreten, wir sind geschiedene Leute — geben Sie mir die Pfänder unserer Treue zurück!"

M. v. Schwind.

Das Lichten eines Hochwaldes.

H. Dyck.

K. Braun.

thums, der die dummen Kerle auf der Welt belehrt, wie sie andere noch dümmere Kerle über's Ohr hauen könnten, der aus Allem etwas zu machen weiss und eigentlich der Vorläufer eines Typus ist, der erst später zur vollen Blüthe kam, des «Gründers». Ein ander Mal behandelt Braun in den Wanderungen des aus dem Wappen gestiegenen «Münchener Kindels» brennende Lokalfragen, oder «Meister Hans» — der heute noch an jedes Bandes Schluss die Abonnementseinladungen überreicht, oder der «Laubober» oder eine andere Figur dient ihm als Medium für seine lokal- oder sozial- oder national-politischen Entdeckungsreisen. Zu den meisten und jedenfalls zu den besten dieser Cyklen hat Friedrich Schneider den humorvollen und liebenswürdigen Text geschrieben. Kaspar Braun's Karikaturen in ihrer prägnanten Einfachheit und Festigkeit der Linien stehen künstlerisch auf sehr hoher Stufe und eigneten sich für die Holzschnitttechnik in ihrer damaligen Entwicklung ganz vorzüglich. Einfacher und sicherer hat auch von den berühmtesten Neuen keiner charakterisirt als er und in allen seinen Zeichnungen war ein Zug von Naivität, der ihnen einen unvergänglichen Reiz gibt. Kaspar Braun schied am 29. Oktober 1879 aus diesem Leben, Friedrich Schneider ist ihm am 9. April 1864 schon vorangegangen. Die ältesten Söhne der Beiden sind heute, wie bekannt, Besitzer und Leiter des Verlages.

Eines der ersten Mitarbeiter der «Fliegenden Blätter» — nach Zeit und künstlerischem Range gerechnet — haben wir bereits gedacht, des unvergleichlichen Moritz v. Schwind, in dem sich so rein und echt, wie vielleicht in keinem zweiten Künstler nach ihm alle jene Eigenschaften verkörpert haben, die wir mit Stolz als die edelsten Seiten der deutschen Volksseele rühmen. Vor seinen Werken erschliesst sich dem Verständigen so recht der Sinn der Worte: «Heiter ist die Kunst». Seine Kunst ist von wahrhaft göttlicher Heiterkeit, nicht etwa darum nur, weil heitere Stoffe ihn, den Lebensfreudigen, am Meisten anzogen, sondern weil der lautere Jubel über das Schöne seine Seele erfüllt in allen ihren Tiefen. Und wie innerlich ist seine Kunst, welche reiche Gemüthswelt offenbart sich in ihr, welche Keuschheit der Auffassung adelt sie bei aller sinnlicher Wärme. Das Streben nach hoher Reinheit der Form hat Schwind mit den «Nazarenern» seiner Zeit gemeinsam gehabt; aber wie himmelweit ist die starre, kalte, künstlerische Askese der Andern von seiner sprühenden Lebenslust entfernt gewesen. Er war ein fröhlicher Genussmensch, der auch die andern Menschen erfreuen wollte und der sie zu erfreuen verstand, weil das, was er bot, echt und ehrlich aus seinem reichen Herzen quoll. «Ich kann nichts anderes machen, als was mich freut!» sagte er von sich und das kündet uns mehr als bändelange kritische Analysen, dass er ein Künstler war von Gottes Gnaden. Er war naiv im reinsten Sinne und vor der kindlichen Treuherzigkeit seiner Art hält fast nichts Stand, was uns die wieder in Mode gekommene Naivität der heutigen Kunst vorfabelt. Er glaubte an seine Märchen, an seine Recken und Ritterfräulein und Unholde, wie der wahre Poet immer glaubt an die Geschöpfe seiner Phantasie; der nervenkranke, grübelnde Symbolismus von heute, der ja auch in Fabelländern lebt und Märchen erzählt, wie wenig glaubt der meist an sich und wie wenig glauben wir an ihn!

Schwind wurde am 21. Januar 1804 in Wien geboren. Früh verlor er seinen Vater und früh musste er sein Bildnertalent zum Brodverdienen nützen: er zeichnete humoristische Karten, Notentitel, Almanach-

K. Stauber.

K. Braun.

bilder u. s. w. Zum Jüngling gereift, trat er mit den glänzendsten Persönlichkeiten der aufblühenden Romantik in Beziehungen, mit Anastasius Grün, mit Lenau, Feuchtersleben, Castelli, mit Franz Lachner und Franz Schubert verband ihn Freundschaft. Ein Romantiker ist Schwind denn auch sein Leben lang geblieben; die Romantik sagte ja seiner reichen Phantasie, seinem feurigen Idealismus, seinem naiven Kindersinn so unendlich zu, dass — er sie sich wohl erfunden haben würde, hätte sie nicht zuerst bestimmend auf ihn eingewirkt. 1827 kam er nach München, schwärmte für Cornelius und lernte an ihm. Ein kleiner Kreis von Künstlern und Kennern würdigte bald sein Talent, das der grossen Menge noch lange unverständlich blieb. Er erhielt Aufträge, malte das Bibliothekzimmer der Königin mit Bildern zu Tieck's «Phantasus» aus, schuf die prächtigen Entwürfe zu den Fresken in Hohenschwangau, die so viel schöner und werthvoller sind, als der ganze prunkvolle Schmuck der glänzenden «Königsphantasie» Neuschwanstein. Eines seiner Meisterwerke ist ferner der Kinderfries im Habsburger Saal in der Münchener Residenz. Nach einem kürzeren Aufenthalt in Karlsruhe verzog er nach Frankfurt am Main, aber die Atmosphäre dieser Goldstadt par excellence hat ihm wenig zugesagt und er sah es wohl wie eine Erlösung an, als er 1847 einen Ruf an Stelle Julius Schnorr's an der Münchener Akademie erhielt. Nun endlich wurde Schwind auch populär und zwar im höchsten Maasse. Es werden Nachbildungen weniger Werke so viel in deutschen Wohnstuben gesehen werden, wie die seines Märchens von den «sieben Raben». Auch seine Bilder, die er für die Wartburg gemalt, sind weit bekannt, sein «Aschenbrödel», seine «Schöne Melusine». Zum Populärsten aber und zum Schönsten, was Moritz v. Schwind geschaffen, gehört das, was er für den Verlag von Braun & Schneider gezeichnet, für die «Fliegenden Blätter» und für die «Bilderbogen», die zu den Ersteren in engen, man möchte beinahe sagen, verwandtschaftlichen Beziehungen stehen. Dazu gehört der köstliche Bilderbogen «Der gestiefelte Kater», ein Blatt, das die Quintessenz von Schwind's ganzem Wesen enthält, das «Märchen vom Machandelbaum» und die Geschichte vom «Herrn Winter». Man hört ein Spinnrad schnurren und Scheiter im Ofen knistern, sieht man solche Bilder an, und die wunderbare Märchenwelt steigt auf in ihrer alten Pracht. Aber nicht als Romantiker allein, auch als Satiriker lernen wir Schwind in den «Fliegenden» kennen, soweit natürlich seines Herzens unbegrenzte Liebenswürdigkeit die Satire zuliess. Oft gefiel er sich auch in harmlosen Formspielereien, wie in seiner wunderlichen «contrapunktischen Soirée», worin er sich die Aufgabe setzte, auf 15 gegebenen Punkten die Gestalten dreier Akrobaten in immer wieder neuen Varianten so zu gruppiren, dass jeder dieser 15 Punkte durch eine Hand, einen Fuss oder einen Kopf gedeckt wurde.

A. Muttenthaler.

C. Spitzweg.

Auch die Politik und soziale Fragen hat der Künstler mit seinem Griffel commentirt — fällt doch seine Thätigkeit für den genannten Verlag in jene Epoche der «Fliegenden», in der sie sich vorwiegend mit Politik zu thun machten.

Seine Zeichnungen für Braun & Schneider sind in einem Schwind-Album in wunderschönen Holzschnitten vereinigt und es gewährt hohen Genuss, in dieser Mappe zu kramen. Tritt uns doch aus diesen Blättern sein Wesen am Reinsten entgegen. Als Maler war er oft bunt und hart — obwohl übrigens einige seiner fast unbeholfen gemalten kleinen Bildchen der Münchener Schackgalerie in ihrer Art geradezu entzückend sind — als Zeichner kennt er keine Grenzen seiner Kunst, da entfaltet er den ganzen Reichthum seines Geistes und seines Herzens. Schwind starb am 1. Februar 1871; er ist ohne Todeskampf und Todesangst schnell und schmerzlos entschlafen.

Und sein Erbe? Mich dünkt, die deutsche Kunst fängt eben an, des Vermächtnisses eines ihrer herrlichsten Männer wieder eingedenk zu werden. In dem wilden und leidenschaftlichen Suchen nach höherem malerischen Ausdruck, welches das letzte Jahrzehnt dieser deutschen Kunst charakterisirt, sind ihr andere Dinge abhanden gekommen, die nicht minder werthvoll sind, und aus hundert neuen Erscheinungen spricht wieder die Sehnsucht nach tieferem geistigem Gehalt, nach strengeren Linien, nach Intimität und nicht zum Wenigsten nach wahrhaft heimathlichem, deutschem Wesen. Für die Form konnte uns die Fremde Lehrmeisterin sein, für den Gehalt braucht's Vorbilder aus dem eigenen Stamme. Moritz v. Schwind zeigt uns klarer und bestimmter als alles Andere, wie die grossen deutschen Meister der Renaissance als Erzieher unserer Künstler zu nutzen seien. Er steht auf ihren Schultern und ist doch er selbst geblieben. In diesem Sinne möge auch er zum Vorbild dienen. Nachahmen kann man ihn nicht, denn Naivität und Unmittelbarkeit kann man nicht stehlen. Aber als Lehrer soll er durch seine Werke wirken mit der ganzen überzeugenden Macht, die jeder grossen und reinen künstlerischen Persönlichkeit eigen ist. Freudigkeit soll er lehren, Schönheitsfreudigkeit und Lebenslust und Alles, was rückenmarkschwach und frühalt sein will, soll er hinweisen auf den heilkräftigen Jungbrunnen heimathlicher Poesie.

Märzen-Veilchen.
(Schluß.)

K. Stauber.

Zwei Künstler, die zu Schwind in direkten Beziehungen standen, gehören zu der «Fliegenden» besten Kräften, sein Freund Karl Spitzweg und sein Schüler Eduard Ille. Der Letztere ist künstlerisch und redaktionell noch mit ungeschwächter Kraft am fröhlichen Werke thätig, den Ersteren haben wir im Jahre 1885 begraben und mit ihm verlor München vielleicht seinen

„Meinen G'nicker *) muß i habn, gehts wie's mag — Tropf elendiger — gibst den G'nicker her!!!"

M. Haider.

Der eifrige Jagdschütz.

Sternsakra! jetzt is der Schnupftabak a hin!"

M. Haider.

liebenswürdigsten Künstler. Spitzweg — 1808 zu München geboren — ist so ziemlich seit Bestehen der «Fliegenden Blätter» für sie thätig gewesen. In seltsamer Weise wusste er die gutmüthige Drolerie mit scharfer Charakteristik zu verbinden und entwickelte in seiner Persiflage einen Humor von zwingender Wirkung. Unter den ungezählten Bildern unserer Blätter, welche die disciplinlose «Gemüthlichkeit», die spiessbürgerliche Eitelkeit der alten Bürgerwehr geisselte, sind Spitzweg's Caricaturen zweifellos die köstlichsten. Wer über seine «Freicorps-Wachtstubenfliegen» nicht lachen kann, der ist zum Lachen überhaupt verdorben. Mit welch' überwältigender Komik hält er in der Zeichnung zu «Gessner's Idyllen» den Phantastereien der Schreibstubenpoesie die brutale Wirklichkeit entgegen. Vormärzliche Versunkenheit, eingerostetes Kleinstädterthum, wer hat es besser gekennzeichnet wie er? Seine schlafenden Schildwachen und behäbigen Nachtwächter, seine alten Junggesellen, seine geprellten Polizisten und seine frohlaunigen Gauner, seine grübelnden Gelehrten, die in Spinnweben verstauben, seine Bettelmusikanten, seine Satiren auf obrigkeitlichen Dünkel und Beamtenschwerfälligkeit, wie prächtig ist das Alles geschildert! Dann kommt er aber auch wieder mit echter Romantik, die freilich immer mit einer guten Dosis Gemüthlichkeit versetzt ist. In reizend gemalte Phantasielandschaften setzt er Drachen und andere Fabelwesen, belauscht Klausner in ihrer Einsamkeit, lässt auch einmal ein idyllisches Stückchen Landschaft für sich allein wirken, ohne beziehungsreiche Staffage. Eine schmunzelnde, bescheidene Fröhlichkeit zeichnete ihn aus, eine Harmlosigkeit sonder Gleichen. Er sah die Welt zwischen einem Vogelbauer und einem Epheustock durch aus einem Mansardenfenster mit der Ueberlegenheit des Wunschlosen vergnüglich an und malte seine Bildchen sich selbst zur Freude. Aber er war gross in seinem kleinen Reich und man wird jene Bildchen noch einmal freudig mit Gold aufwiegen. Wie kümmerlich und gequält sind die meisten «humoristischen Genrebilder» in Kunstvereinen und Auslagen der Bilderhändler und illustrirten Wochenschriften neben seiner warmherzigen Lustigkeit! Und wie viel Herzlichkeit liegt darin! Spitzweg hat viel an den alten niederländischen Kleinmalern gelernt, und unter Anderem auch das, die Marodeurs des Lebens,

Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele
neue Kreuz- und Querzüge durch Deutschland.

Berlin.

Neue Wrangel'sche Straßenreinigungsmaschine.

(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.

Ich sei gewährt mir die Bitte in Eurem Bunde der Dritte.

Beisele. „Wann das Auswandern aus unserem Vaterlande, lieber Doctor, so fort geht, werden wir bald die zwei letzten Deutschen sein." — Staatshämorrhoidarius (hinzutretend). „Reden Sie nicht so voreilig, junger Mann, Sie scheinen nicht zu bedenken, daß wir auch noch da sind."

K. Braun.

Die Auswanderer,

oder wunderbare Fahrten und Abenteuer der Herren Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier in Amerika.

„Ach Herr Jeses, Herr Wühlberger, wollte ich sagen Herr Wühlhuber, se scheinen mir och Ihern Paß geholt zu haben; wo wolln se denn hinkutschiren mit ihrem Seitensäbel?" —

„Wo kann einer denn anneresch hingehn als nach Amerika? mit dene Sakerments-Pärschte wie ihre verthierte Sildlinge kann ja ein ornlicher Mann wie ich nich mehr umgehe — das Deutschlarnd kann von mir aus die Kränk kriege!" —

„Mein Herr Wühlberger —"

„Merke se sich amol, Wühlhuber heeß ich —"

„Also wenn Herr Wühlhuber, sähn se, ich reese ooch nach Amerika, mit wärns in Deutschland zu roth — ich will zwar nich die Färschen vertheidigen — aber die rothen Herren Republikaner hab'n doch böse in die Kitsche geführt. — Nu, wenn Sie's recht is, do machen mer die Reese miteinander." —

„Das könne se thun von mir aus — aber ich bitte mir's aus, daß Sie uf der Reese kei so reactionäres Zeug dösher schwätze. — Merke se sich dees!" —

(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.

die Vagabunden und Kneipgenies und Strolche aller Art ohne Groll und spiessbürgerlichen Dünkel anzusehen, mit lachendem Mitleid und wohlwollendem Spott. Das ist aber die höchste Gabe, die dem Künstler dieser Art werden kann, dass er trifft, ohne weh zu thun; das ist das Spezifikum des Humors im Gegensatze zu so viel anderen Dingen, die auf der Welt unverschämter Weise oft für Humor ausgegeben werden.

Karl Spitzweg hat die Biedermaierzeit realistisch geschildert, Eduard Ille, wie gesagt, einer der ältesten lebenden Mitarbeiter der «Fliegenden», hat sie mit ausgezeichnetem Geschmack stilisirt, ja er hat die bezeichnendsten Typen für ihr Wesen erfunden, die es überhaupt gibt in seinen klassischen Zeichnungen zu Ludwig Eichrodt's «Gedichten an Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben». Wie putzig sind diese steifleinernen gravitätischen Gesellen, welche den Hals in ihren abenteuerlichen, riesenhaften Cravatten nicht drehen können, was für Urbilder des Begriffes Philister marschiren da vor uns auf! Im gleichen Stile hat Ille unendlich komisch Eichrodt's Lieder von der «sentimentalen Jurisprudenz» mit Bildern erläutert und dabei die leidige Trockenheit der Rechtswissenschaft und manche andere Schwäche dieses vielgewählten Berufes zum Besten gehalten. Ille war auch der Erste, der das heute in den «Fliegenden» von Oberländer, Grätz, Hengeler, E. Reinecke u. A. mit so vielem Glück, wenn auch in anderer Weise, gepflegte Genre der Thiercaricatur cultivirte und hat damit ganz Wunderbares erreicht in der Kunst, den Thierköpfen den Ausdruck menschlicher Empfindungen aufzuprägen. Auch in Kinderbüchern und Bilderbogen schuf er mancherlei Meisterstücke dieser Kunst — es sei nur an den Bilderbogen vom Hausherrn und den Katzen erinnert: «Blinder Eifer schadet nur». Ein weiteres Spezialgeschick übte Ille mit der Nachahmung berühmter Muster, sei es, dass er ein gegebenes Thema in verschiedenen Stilarten variirte, sei es, dass er das gleiche Spiel mit den Manieren verschiedener zeitgenössischer Maler, Cornelius, Genelli, Schwind, W. Kaulbach, Ramberg u. s. w. trieb. In ähnlicher Weise hat Oberländer später bekanntlich seine berühmte Serie «Der Kuss» geschaffen. Eduard Ille hat ausser seinen reichlichen Beiträgen als Maler und als Dichter für «Fliegende» und Bilderbogen auch sonst noch in beiden Kunstgattungen eine rege Thätigkeit entfaltet Er schuf Zeichnungen zur Nibelungensage, zur Sage von Parsival, Lohengrin, Tannhäuser, Hans Sachs, geschichtliche Bilder, gab 1874 drei schöne Blätter zu Grimm's Märchen heraus u. s. w. Er schrieb mehrere Dramen «Kaiser Joseph II», «Kunst und Leben», einen Operntext, gab einen Band Poesien heraus und hat eine ganze Reihe schwungvoller Prologe und Festspiele gedichtet. Im Jahre 1868 wurde Eduard Ille der Titel eines Professors der Münchener Akademie verliehen. Für die letzte Jubiläumsnummer der «Fliegenden» hat er eine Vignette gezeichnet, die den seligen Biedermaier aus dem

Der Ochsenbrunnen.

Commission. „Herr Magistratsrath, Sie wurden beanstragt, einen neuen Brunnen zu bauen, wobei mehr die Zweckmäßigkeit als die Schönheit berücksichtigt sei; nun beschwert sich die Gemeinde, daß der Brunnen nicht zweckmäßig ist, indem kein Ochs daraus saufen könne."

Magistratsrath. „Was! was! der Brunne ischt guet gebaut, ganz guet, und daß daraus ein Ochs saufa kann' des will i der Commission gleich beweise."

K. Stauber.

Olymp herabgrüssend darstellt — das Bildchen zeigt noch des nunmehr 71jährigen alte Kraft.

Auch Lichtenheld, der feinsinnige Landschaftspoet, dessen «mondbeglänzte Zaubernächte» noch heute eine Zierde jeder Bildersammlung aus dieser Zeit sind, hat zu den früheren Mitarbeitern der «Fliegenden» gehört. Aber es waren nicht nur merkwürdig fest und kräftig gezeichnete Landschaftsbilder von mit wenig Mitteln erreichter, grosser malerischer Wirkung, auch auf dem Gebiete flotter lustiger Caricaturen war Lichtenheld thätig und namentlich allerlei curiose Menschenfrüchtlein aus der neuen Welt, die er sehr genau gekannt zu haben scheint, hat er gar drollig vorgeführt. Immer ist Klarheit, Einfachheit und Energie die Signatur seiner künstlerischen Art. Zwei weitere vorzügliche Kräfte, die damals am Blatte mitwirkten, waren die liebenswürdigen Romantiker A. Muttenthaler und B. H. Schmolze. Die Beiden haben auch als Maler sehr geachtete Namen besessen und von Muttenthaler finden wir unter Anderen gediegene Freskomalereien im alten bayerischen Nationalmuseum.

Sehr bald nach Gründung der «Fliegenden» ist ferner Carl Stauber in ihren Dienst getreten, wie Ille heute noch für sie thätig. Er hat eine unabsehbare Reihe von Illustrationen (so was wie 9000) gezeichnet und wenn man die 99 Bände durchblättert, kommt man wohl zu der Vermuthung, dass er der Fruchtbarste von Allen gewesen sein muss. Und thätig auf allen Gebieten, in Scherz und Ernst. Zu seinem Besten gehören die unzähligen Bildchen zur «Pläsirreise des Herrn Blaumaier und seiner Frau Nanni», eine Reise, die ein paar Urmünchener durch allerlei Gross- und Kleinstädte und Klein- und Grossstaaten führt und die zu den amüsantesten Episoden der «Fliegenden Blätter» gehört. Wir treffen das umfangreiche Ehepaar in Nürnberg, Bamberg, Coburg, Dessau, Weimar, Gotha, Erfurt, Eisenach, Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart u. s. w. Wie «Eisele und Beisele» geben uns die verschiedenen Phasen dieser Pläsirreise eine Charakteristik der berührten Städte, deren Eigenheiten sich in den Erlebnissen der beiden Münchner Pfahlbürger spiegeln. Einen ganz ähnlichen Gedanken verfolgen die Reisebriefe des Herrn Rentier Graf aus Pirna, zu denen gleichfalls Stauber den amüsanten Bilderschmuck lieferte. Hier erzählt ein sächsischer Erzphilister von seinen Reisen, die er mit seinem Freund, dem Maler Kohle, unternimmt. Die bösartigen Abenteuer des wackeren Paares sind schlechterdings zum Kranklachen — oder besser zum Gesundlachen, denn in Wahrheit ist vom Lachen noch keiner krank, wohl aber schon Mancher gesund geworden. Verfasst sind die Graf'schen Reisebriefe von A. Brendel. In der Sturmzeit von 1848 schwingt sich Carl Stauber oft zu ganz ergreifender, dramatischer Ausdrucksweise empor, sonst charakterisirt ihn vor Allem eine grosse Mannigfaltigkeit der Typen und Leichtigkeit im Erfassen der Erscheinungen. Ganz vortreffliche Charakterfiguren enthalten z. B. auch seine Skizzen aus verschiedenen deutschen Spielbädern, die einst der Tummelplatz von allerhand verdächtigem internationalem Gesindel waren.

Unerreicht in ihrer Art sind die Jagdzeichnungen von Max Haider gewesen, der etwa mit dem fünften Lebensjahre unseres Blattes in diesem in Erscheinung tritt. Forstmann von Beruf, als Künstler mehr oder minder Autodidact von sehr bedeutendem Talent, hat er Wald, Wild und Waidwerk gekannt, wie vielleicht kein Künstler seines Faches mehr vor oder nach ihm. Er fand das Darstellenswerthe überall, im Kleinsten, und wie er es gab, war auch das Kleinste interessant. Er kannte die Gewohnheiten des Wildes so genau wie die Gewohnheiten und Eigenheiten der Jäger, er war immer Maler und Waidmann zugleich, bald das Thierleben mit der Liebe und Aufmerksamkeit eines warmherzigen Naturfreundes beobachtend, bald auf jagdgerechte Charakteristik ausgehend, bald in drolligem Grimm die Raubjäger und Wildpretschiesser und die pomadisirten Sonntagsschützen, die Waidmänner in Gottes Zorn an den Pranger stellend. Da weht herbkräftiger Harzduft aus jedem Blatt. Was für Missgeschick passirt den Jägern und Treibern und Hunden, welcher fabelhafte Einblick in die Thierpsychologie offenbart sich uns da, mit wie viel Gemüthlichkeit schildert uns Haider das Leben des zünftigen Waidmanns. In den Bildern der «Bauernjagd» wird uns von dem mordbrennerischen Gesindel erzählt, das um 1848 herum den deutschen Wildstand verwüstete, in Allem so unwaidgerecht wie denkbar vorgehend, mit den unmöglichsten Schiesseisen und anderen Mordgewaffen ausgerüstet, mit Fleischerhunden losziehend statt der Jagdrüden. Natürlich geht's gar oft den lederbehosten Nimroden schlecht und mancherlei komische Erlebnisse weiss uns der Künstler zu erzählen. Auch in den vielen Blättern der «Jagd in Bildern» spielen solche eine grosse Rolle, sehr vielfach aber bietet uns der Zeichner nur entzückende

H. Schneider pinx

Phot F. Hanfstaengl, München.

Kaspar Braun.

H Schneider pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Friedrich Schneider.

H. Dyck.

kleine Momentaufnahmen aus dem Leben des Wildes. Und dann ist er so fesselnd, so liebenswürdig, so wahr, zeigt so viel Grazie in seinen kleinen Vignetten und Randzeichnungen, weiss so tiefe Mannigfaltigkeit in seine Zeichnungen zu bringen, dass er stets neu, stets amüsant erscheint. Sogar die Bäume des Waldes belebt Haider's reiche Phantasie, aus dem knorrigen Stamm- und Astwerk lässt er abentheuerliche Spukgestalten entstehen und ein ander Mal wieder lustige Caricaturen. Max Haider's Ruf ist auch durch verschiedene Sonderpublikationen des « Braun & Schneider'schen Verlags » in weite Kreise gedrungen und der Jägerhumor, dessen erster bester und echtester Vertreter er war, gehört noch heute zu dem Lustigsten, was die « Fliegenden » das Jahr über bieten, ja er bedeutet beinahe den dankbarsten, variationsfähigsten Stoff, den sie überhaupt haben. Denn Dank den unberufenen Flintenträgern, die ebenso wenig aussterben als die berufenen Jägerlateiner, passirt alle Tage so viel Jagdkomik, dass man beinahe damit allein ein Witzblatt füllen könnte.

Max Haider's Kunst ist heute so ziemlich ausgestorben. Von den Heutigen kennt keiner mehr den Stoff wie er — und nach Momentphotographien kann man Wild und Wald eben doch nicht ganz unfragwürdig schildern. Der Wald hat seine Seele und das Waidwerk hat seine verschwiegenen Reize und das Alles lernt Einer so recht nur kennen in dem intimen Verkehr, den der Berufsjäger mit den beiden schönen Dingen hat.

Schon weiter oben wurde gesagt, dass die « Fliegenden Blätter » im ersten Dezennium ihres Bestehens sich schneidig und energisch mit politischen Dingen beschäftigten — und die Zeit war ja darnach angethan. Die politischen Fragen lagen ganz anders in der Luft als heute, trotz der tausendfach vermehrten Publizität unserer Zeit. Jedem ehrlichen Menschen, dem warmes rothes Blut in den Adern floss, lag das Schicksal des deutschen Vaterlandes schwer auf dem Herzen, des armen, zerfahrenen, zerfetzten, gedrückten und gedemüthigten Vaterlandes, und dazu kam die Wetterschwüle, die auch ausserhalb der Grenzpfähle der 36 deutschen Vaterländchen auf den Menschen und Staaten lastete. « Der urdeutsche Michel », der Träumer und Philister mit dem Teutonenschopf auf dem Haupt, zahllosen Wappenflicken auf dem Wamms, Tabakspfeife und Buch in den Händen war denn auch die Lieblingsfigur H. Dyck's, des Bedeutendsten unter den Politikern der « Fliegenden ». Er hat den Michel und sein Land in hundert Situationen geschildert und jedes dieser Bilder ist wie ein Freiheitslied, etwa wie einer von den leidenschaftlichen Sturmgesängen Georg Herwegh's. Mit Herwegh's Liedern haben Dyck's Zeichnungen auch noch das Eine gemein, dass sie heute nur ein guter Kenner der

H. Dyck.

H. Dyck.

damaligen Verhältnisse ohne Commentar verstehen kann, so überreich an Beziehungen sind sie. Ganz besonders gern hat Dyck auch die Knebelung der Presse etc. — und damit seines Handwerks — zum Gegenstand seiner Satiren gemacht. Da lauern überall die gefrässigen Scheeren der Censur, da wimmelt es von moosbewachsenen Schlagbäumen, da taucht der Krebs des Rückschritts aus allen Winkeln auf. Es war ein grosses Rufen nach Luft und Licht in deutschen Landen. Auch das Verlangen nach dem Wiederbesitz verlorener Länder deutschen Stammes findet in diesen Bildern oft seinen Ausdruck, um Elsass-Lothringen wird geklagt, um Curland und Lievland, sogar Flandern und Holland werden reklamirt und als erreichbar «für guten Willen» in Aussicht gestellt. Im Sturm und Drang der Zeit gingen die Wünsche eben auch oft über das vernünftige Mass hinaus. Dann spiegeln sich wieder Bureaukratie, Hochmuth und Servilismus, Kanzleiblödsinn, Polizistenunfähigkeit, der Rückgang geistigen Lebens und zahllose andere bittere Dinge in den geistreichen Satiren Dyck's und Anderer. Gar seltsam muthet es uns an, wenn wir im sechsten Bande zwei kleine Bildchen finden, die in nuce die Quintessenz von Gerhard Hauptmanns vielberedetem Schauspiel «Die Weber» enthalten. «Hunger und Verzweiflung» steht unter dem Einen, ein Leichenfeld stellt es dar mit Toten und verhungernden Menschen. Das zweite Bildchen erzählt von der «Offiziellen Abhülfe»: Pickelhauben und spitzige Bayonette. Auf der nächsten Seite finden wir in fürchterlichen Jammergestalten die acht Polizeisoldaten abconterfeit, durch welche der Militärstand des Fürstenthums Reuss-Greiz vermehrt wurde, um mit Energie die Ruhe aufrecht zu erhalten und die tapferen fünfzig Husaren, denen in Weimar die gleiche Aufgabe zufiel — auf Steckenpferden reiten sie einher.

Der bewaffnete Friede.

Die Pflanzschule der Bureaukratie.

K. Stauber.

Dann tost der Sturmwind der Märztage über das erwachende Land und wilde Begeisterung, frohes Hoffen charakterisirt jetzt den politischen Zeichner. Jetzt endlich dringt Freund Michel mit wichtigen Schwertschlägen auf Rückschritt und Schranzenwesen ein, der alte «deutsche Bund» fällt rücklings um und die Schlafmütze gleitet ihm vom kahlen Schädel. Der deutsche Adler wird zu Frankfurt a. M. nach langer Gefangenschaft aus einer Art von Hühnerstall befreit, aber vorsichtig, denn «Meine Herren — aufgepasst! — ich glaube, er beisst»! Für die deutsche Kaiserkrone wird ein würdig' Haupt gesucht. Michel trägt jetzt das altgermanische

Fünf Liebeslieder in fünf Jahrhunderten.

E. Ille.

Der Stiefel wichst die Köchin hier,
Der Hase jagt keck durchs Revier,
Es klopft der Rock mit fester Hand,
Die sonst ihn klopfte an der Wand.

K. Stauber.

Bärenfell wieder statt der bunten Lappen um die Schultern, aus dem Träumer ist ein Riese geworden, der seiner Kraft bewusst ist. «Das Lichten des Hochwaldes» heisst eines von Dyck's charakteristischsten Bildern aus den Märztagen 1848. Mit wuchtigen Axthieben haut hier der Repräsentant der deutschen Kraft eine Bresche in einen Wald von morschen Schlagbäumen und Grenzpfählen, einen Wald, in dessen Schatten allerhand kleinstaatische Pilze in üppigster Fülle gedeihen. Dahinter hat er die Reichsfahne aufgepflanzt und eine Jakobinermütze als Sinnbild der Freiheit auf deren Spitze gesteckt.

Viele Träume aus jener Zeit hat die nächste Geschichtsepoche nicht erfüllt, auch dem Rausche folgte ein Katzenjammer. Sie hatten ihre Erwartungen ja auch allzu hoch gespannt — so sah z. B. Dyck schon das befreite Russland mit zerbrochenen Ketten dem stolz und mächtig einher segelnden freien deutschen Reiche entgegenjubeln. Bekanntlich ist es etwas anders gekommen. Von Vielem hat unsere Generation erst Erfüllung erlebt. Schon im 13. Bande finden wir Dyck's Siegesjubel stark herabgestimmt. Er zeigt uns da (im Januar 1851) Freund Michel wieder in recht schlechten Verhältnissen.

«Das neue Lied, das neue Lied
Von dem versoffenen Pfannenschmied,
Und wer das neue Lied nicht kann,
Der fange wieder von Vorne an» u. s. w.

ist die melancholische Unterschrift. Michel sitzt unthätig da und neben ihm liegt der zerbrochene Reichsapfel, den er wieder hätte zusammenschmieden sollen. Sehr ruinös und spinnenüberzogen hängt in der Ecke der Reichsschild, die zerbrochenen Fenster der Hütte sind mit

Seine holde Maid Ursula stürzt nassen Auges zum Ufer des Teiches und sieht die gräßliche Situation ihres rettungslos verlorenen Spindelbergers.

Und als der Teich schon ausgetrocknet war, standen noch die scheuen Ueberreste des unglücklichen Spindelberger's und Ursula's.

Lichtenheld.

allerlei denkwürdigen Protokollen verklebt. Es ist wieder einmal nichts gewesen, der «versoffene Pfannenschmied» hat nichts fertig gemacht und «Das neue Lied» ist in Wahrheit das Alte, nach der alten Melodie: «Und wer das alte Lied nicht kann, der fange wieder von vorne an!» So wie aus diesem Bilde klingt ehrliche Wehmuth und verhaltener Groll aus unzähligen Schildereien der «Fliegenden» in den nächsten Jahren. Viel Noth und Elend und Krieg und Bitterniss war ringsum und das Amt des Humoristen mag anno dazumal auch nicht das Leichteste gewesen sein.

Auch die Censur scheint unserem Blatte noch schärfer auf die Finger gesehen zu haben als in vormärzlichen Tagen. Das hat übrigens Veranlassung zu einer der köstlichsten Episoden gegeben, die es zu verzeichnen hat. Um die Mitte der Fünfziger Jahre sind die «Fliegenden Blätter» ein Mal «in die

Schach.

„Gardez! Schach der Königin!"

„Schach dem König und matt!"

C. H. Schmolze.

Die Aehnlichkeit der Gegend

bei Neapel *Frochlich.*

und Berlin. *Frochlich.*

Türkei ausgewandert». Als ihnen die Confiscationen gar zu häufig wurden, erschien nämlich das Blatt eines schönen Tages in türkischem Gewand und an der Spitze stand folgende Erklärung:

«Da die «Fliegenden Blätter» in den letzten Monaten zu wiederholten Malen hier, an dem Orte ihres Erscheinens, confiscirt wurden und dadurch eine Störung in der regelmässigen Versendung die nothwendige Folge war, wird die Verlegung des Schauplatzes der «Fliegenden Blätter» in das Ausland unseren Lesern hinlänglich motivirt erscheinen.»

Das erste Bild zeigte gleich Meister C. Braun mit schwarzlichem Gesicht beturbant im Bette liegend, und ein ebenfalls beturbanter Doktor reicht ihm eine Riesenpille mit der Aufschrift «Pressgesetz §§§». Keine einzige Figur in den nächsten Nummern erschien in anderem als türkischem Gewande, auch des Staats-Hämorrhidarhius geheiligter Person wurde der Turban nicht erspart, ja sogar die bekannten Persönchen auf dem Titelkopf erfreuten sich der gleichen Kopfbedeckung.

Practisch.

Ich glaub' gar, der dicke, fette Kerl da unten dreht blos seinen Deckel herum, wann ich kommandire: „Kehrt Euch!"

Staub.

Damit schloss übrigens so ziemlich die politische Epoche der «Fliegenden Blätter» ab und für ihre Verbreitung war dies jedenfalls gut, denn so Prächtiges sie in Wort und Bild damals ihren Lesern boten, der Abonnentenrückgang zeigte, dass, vielleicht gerade wegen der trüben Zeiten, die Leute den Stoff zum Lachen aus anderen Gebieten geholt haben wollten. Desshalb freilich ging man an den grossen weltgeschichtlichen Ereignissen nicht blind vorüber. Der Bruderkrieg von 1866 warf seine Schatten auch in diese Blätter, in den glorreichen Jahren 1870 und 1871 trat der Ernst der Zeit wieder stark in den Vordergrund. Ein treffliches Bild aus den Tagen der Kriegserklärung trägt die Aufschrift «L'empire c'est la paix» und zeigt uns Napoleon den III. als Tod, der den Frieden des Grabes gibt. Oskar von Redwitz hat flammende Strophen zu diesem Bild geschrieben. Neben den Schrecken des Krieges geschicht freilich auch dem Humor des Krieges sein Recht und wer in einem Feldzuge mitgewesen, weiss wohl davon zu erzählen, wie überaus reich dort neben den Schrecken sich humoristische Vorfälle häufen. Und als gar die ersten Siegesbotschaften kamen, als die Rothhosen das Laufen lernten, als die ersten gefangenen Turkos eintrafen, als die unbesiegbare Eitelkeit der Besiegten noch in gefälschten Siegesbotschaften und thörichtem Phrasenschwall ihre Orgien feierte, was gab es da erst Stoff zum Lachen! Siegesjubel und Viktoriaschiessen, Truppeneinzug, ein einiges Deutschland, ein Kaiser, erfüllt die Träume von einst! Wie wunderbar hat A. Oberländer damals alle diese schönen Dinge in ein Bild zusammengefasst, das den alten Barbarossa im Kyffhäuser darstellt, wie er den Marmortisch, um den sein Bart gewachsen, unter den Arm nimmt, sich dehnt und reckt und sagt: «U — u — ah! Meine Raben hör' ich schon lang nicht mehr — die waffenschmiedenden Zwerge scheinen zu striken — der Birnbaum wird wohl auch seine Schuldigkeit thun — Invasion — Siegeseinzug — Festjungfrauen — und ein neuer Herr Collega — ich glaub', ich kann zum Rasiren geh'n.»

Platonische Liebe.

K. Stauber.

In den beiden Kriegsjahren hat sich als Zeichner der «Fliegenden» namentlich ein Künstler hervorgethan, der heute zwar noch immer einer der berühmtesten deutschen Maler ist, aber für dieses Blatt lange nicht mehr arbeitet — Wilhelm Diez. Er hat Humor, sprühendes Leben und schärfste Charakteristik immer mit einer eminent künstlerischen, malerischen Darstellung zu verbinden gewusst und gehört besonders in letzterer Beziehung zu den glänzendsten Erscheinungen des Künstlerkreises, von dem wir sprechen. Jede seiner Illustrationen aus Kampfscenen alter und neuer Zeit ist als Illustration meisterlich und zugleich auch ein Kunstwerk für sich allein gesehen. Das ist das höchste, was der Illustrator geben kann und also auch das, was er geben soll. Was er an Temperament besitzt, offenbart Diez in seinen mit unbeschreiblich leichtem, kräftigem Strich hingesetzten Zeichnungen beinahe noch mehr, denn als Maler, so kräftig auch hier seine Schilderung ist, so reizvoll das Bouquet seiner Farben. — — —

Ein Diogenes in der Krimm.

„Erlauben's, vergleichen's, haben's der englische Kramer nicht gleich a?"

K. Braun.

Zwei der berühmtesten Mitarbeiter der «Fliegenden» haben einen Weltruf und werden einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte für alle Zeiten haben: Wilhelm Busch und Adolf Oberländer. Zwei urdeutsche Menschen, so spezifisch unser Eigen, dass wir auf sie viel stolzer sein dürfen als auf manchen berühmten Maler, der im Grunde doch ebenso gut in einem andern Lande hätte geboren sein können. Busch ist in seinem Wesen der Norddeutsche, Oberländer der Süddeutsche; Busch's Humor geht oft an die Grenzen beissender Satire, er ist ein Choleriker unter den Caricaturenzeichnern und nur seine sprudelnde Lustigkeit, sein unvergleichlicher künstlerischer Uebermuth behüten ihn davor, dass er verletze — Oberländer ist immer der lachende Philosoph; Busch ist ein Geissler menschlicher Schwächen im Allgemeinen, Zeitfragen gehen ihn nur in grösseren Umrissen an — Oberländer schreibt Culturgeschichte in Einzeldarstellungen, man könnte mit seinen Zeichnungen eine ernsthafte Geschichte seiner Zeit scherzhaft illustriren und ich glaube, es würde kaum etwas Wesentliches davon unillustrirt bleiben; Busch ist der Humor in Dur, Oberländer der Humor in Moll; Busch erzählt uns mit einem Lachen, dem man nicht gram sein kann, einfach davon, wie curios die Kostgänger unseres Herrgotts auf der lieben Erde sind, und kümmert sich nicht weiter um Grund und Ursache — Oberländer's Humor geht psychologisch tiefer und lehrt uns die Lächerlichkeiten der Leute verstehen; Wilhelm Busch's hauptsächlichste Stärke liegt in den Situationen — Oberländers Ueberlegenheit in der Charakteristik; Busch erfindet — Oberländer erklärt; Prachtmenschen, Künstler von Gottes Gnaden und — Sonderlinge sind sie alle zwei!

Wie des Hausbauernsepperls Zahnbürstel aussieht.

E. Froehlich.

Wilhelm Busch ist am 15. April 1832 zu Wiedensahl in Hannover geboren. Ein Onkel, der in Hannover

K. Stauber.

K. Braun.

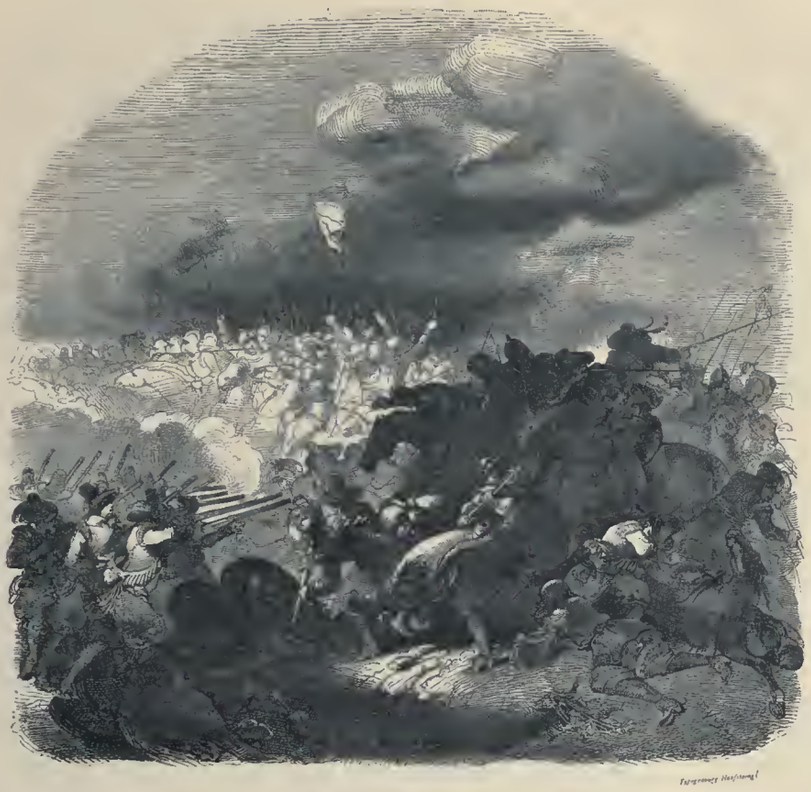
Landgeistlicher war, erzog ihn zunächst; Busch sollte Ingenieur werden und besuchte volle vier Jahre die polytechnische Schule in Hannover. Dann bekam ihn die Kunst in ihren Bann und er ging auf Akademien, nach Düsseldorf, Antwerpen und München. Ende der fünfziger Jahre trat er zu «Braun & Schneider» in Beziehungen und er ist in der fröhlichen Zeitschrift, von der wir hier reden, nicht nur als charmanter Illustrator fremder «Witze» hin und wieder thätig gewesen, sondern er hat auch eine ganze Reihe jener köstlichen Bilderserien mit und ohne Verse geschaffen, die dann auch als selbständige Bilderbogen erschienen und seinen Namen zunächst populär machten. Seine bezeichnendste Liebhaberei ist es von jeher gewesen, das bitterste und verwickeltste Missgeschick von Mensch und Thier mit wahrhaft raffinirter Grausamkeit, aber so naiv und ergötzlich zu erzählen, dass auch nicht das leiseste peinliche Gefühl die Nerven des Lesers und Beschauers durchbebt. Kein Bilderbogen, auf dem nicht Jemand gezwickt, geschnitten, geprügelt, gestochen, platt gewalzt oder versengt wird, erfriert, verbrennt, ertrinkt. Aber nie thut er dem Beschauer weh. Die unübertroffenen Zwei- und Vierzeiler, die er dazu schrieb, thun natürlich viel dazu. Wenn die «fromme Helene» durch eine umgeworfene Lampe verkohlt und der Dichter beklagt das mit den Worten: «Hier sieht man ihre Trümmer rauchen — der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen», so ist die Konstatirung der Unverwendbarkeit des Restes eben so überwältigend komisch, dass man jedes peinliche Moment im Untergang der frommen Helene darüber vergesssen muss. Ebenso geht es uns, wenn uns zuerst erzählt wird, wie Meister Zwiehl schwer geladen nach Haus wandelt, vor der Hausthür in's Regenfass fällt, dort einfriert und morgens tot von der zärtlichen Gattin gefunden wird: «Schau, schau!» sprach sie in Schmerz versunken — der gute Zwiehl hat ausgetrunken.» Ohne dies «Schau, schau!» wäre die Geschichte eine Brutalität — so ist's ein köstlicher Witz. Aber das ist eben Sache eines Meisters, die Kleinigkeiten zu errathen, auf die's ankommt. Auf die grossen, breiten Hauptsachen stösst der Mittelmässige auch.

Sickert.

Wilhelm Busch's Bildercyclen, die er für die «Fliegenden» geschaffen, «Der hohle Zahn», «Die Fliege», «Die bösen Buben von Corinth», «Der Frosch und die Enten», «Der Hahnenkampf», «Das Rabennest», «Der Schnuller», «Die Rache des Elefanten», «Die gestörte Nachtruhe», «Abenteuer in der Neujahrsnacht», «Die kluge Ratte», «Der zerstreute Rektor», «Müller und Schornsteinfeger» u. A. sind klassisch in ihrer Art, so oft später Andere sich im gleichen Genre versuchten. Er ist wahrhaft unerschöpflich in überraschenden Wendungen, im Ersinnen der complicirtesten Verwicklungen der wunderlichsten Verlegenheiten. Bei ihm kommt ein Unglück nie allein. Er hetzt seine Helden durch Dutzende der haarsträubendsten Fatalitäten und nicht selten finden wir sie am Schlusse im Krankenbett mit verbundenen Köpfen und verpflasterten Gesichtern. Und mit welch' drolligem Pathos bringt er als Schlussmoral dann recht banale

K. Stauber.

Des Schwedenkönigs Erbe.



Bei Lützen im Felde um Gräben und Wall
Was zagt ihr, bewährte Schaaren?
Was schweigt Geschütz- and Büchsenknall?
Sturmwirbel und Fanfaren?

Auf Lützens Straße durch's Kampfgetos,
Durch Büchsen- und Lanzengewimmel
Sieht man galoppiren ledig und los —
Des Königs blutigen Schimmel!

Aufbraust es wie Meereswellenton:
„Der König ist todt! der König!"
Von Bataillon zu Bataillon:
„Auf! auf! und rächet den König!"

Doch hält sie des Falles entsetzlich Gewicht
Nach fest gebannt in den Reihen —
Wo Friedland und Piccolomini ficht
Kann blinde Wuth nicht gedeihen

W. Diez.

Weisheit vor, wie kostbar markirt der Schalk in ihm den getreuen Eckart, der Jung und Alt warnt vor dem Abgehen vom Pfade der Tugend. Und was er für ein feiner Psychologe ist in seinen derbsten Bilderpossen! Wer sein viel zu wenig verbreitetes Gedichtbändchen «Kritik des Herzens» kennt, wird sich darüber freilich nicht wundern. In geistreicherer Form ist eine Kritik des Herzens auch noch kaum jemals geschrieben worden und er leiht ebenso den starken Leidenschaften mächtigen Ausdruck, als er die kleinen Schwächen und Unzulänglichkeiten, deren Summe das ausmacht, was wir so im Allgemeinen bei den Leuten ihren Charakter nennen, zu zeichnen weiss.

Was Busch ausserhalb des Rahmens der «Fliegenden» geschaffen, ist bekannt und wirkt heute noch mit unverminderter Frische. Man kann die lustigen Büchlein lesen, bis man sie auswendig weiss und auch dann noch weiter: «Die fromme Helene», «Die Knopptrilogie», den «Pater Filuzius», den «Hl. Antonius von Padua», den «Geburtstag», den «Haarbeutel», «Max und Moritz», «Dideldum», «Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter», «Maler Klecksel», «Schnurrdiburr», «Fips, der Affe», «Plisch und Plum», «Bilder zur Jobsiade» u. s. w. Wie vieler Menschen gesellschaftlicher Humor zehrt von diesen Heften, wie Vieles daraus ist sprichwörtlich geworden, zu wie viel drolliger Anwendung hat das Alles Stoff gegeben. Auf Künstlerfesten und Maskenbällen haben wir seine Gestalten wiedergesehen, «Max und Moritz» ist ganz wundernett in Musik gesetzt worden und unzählbar sind die Buschimitationen; im gelblichen Umschlag mit dem schwarzrothen Druck gleichen sie den Urbildern immer auf's Haar. Wer aber auf den Umschlag hereingefallen ist und weiter blättert, wird meistens bös enttäuscht. Auch in fremde Sprachen ist unser Dichterhumorist übertragen worden — aber wer kann die ursprüngliche Frische von Wilhelm Busch's Versen übersetzen!

Es wurde gesagt, Busch und Oberländer seien Sonderlinge. Sie sind es sicher insoferne, als der Humor, der aus ihren Werken spricht, ihrem persönlichen Wesen absolut fremd ist, als beide die frohe Kunst, mit der sie so viel Hunderttausende ergötzen, innerlich doch nicht als eine ganz würdige Beschäftigung ansehen, und im Grunde an dem unbefriedigten Sehnen nach Idealen kranken, die ihr Beruf nicht kennt. Dass Humoristen aller Branchen sehr, sehr oft recht ernsthafte, grämliche Menschen sein können, ist bekannt. So mancher Komiker der Bühne enttäuscht im Leben Jeden, der ihn kennen lernt, als missmuthiger und einsilbiger Mensch, der sich seinen Witz geizig für den Abend spart und das Lachen ist wie weggeblasen, sobald er aus dem Lampenlicht hinter die Coulisse tritt. Wilhelm Busch lebt heute und zwar schon seit Langem einsam in seinem Geburtsort

Master Vorwärts und sein Freund Wühlhuber.

Wühlhuber: „Ha, welcher Reichthum, was soll das viele Geld!“ — Mr. Vorwärts: „Gehört Alles Ihnen, mein Freund; Ihr Gewinn bei der Bimsstein-Spitzenheimer Bahn.“ — Wühlhuber: „Mein Gewinn bei der Bimsstein-Spitzenheimer Bahn? Die erst im Projekt und wofür ich erst zwei Artikel geschrieben!“ — Mr. Vorwärts: „Bah, Sie sind wirklich rührend unschuldig. Die Gesellschaft hat Sie für ihre Zwecke engagirt — nicht wahr? — Sie wissen das. Wie kann aber Jemand für ein National-Interesse thätig sein, wenn er nichts davon hat, — das weiß die Gesellschaft auch. Ergo mußte sie für Sie etwas thun. Da nun aber die Gesellschaft, resp. die Spitzen derselben, nie etwas aus eigenen Mitteln thut, so muß der Communschickel — und das ist die Hosentasche des gesammten Publikums — das übrige thun. Geben Sie acht! Bei Zeichnung der Aktien wurden Sie durch den Direktor Myerhenhain mit zehntausend Thalern betheiligt.“ — Wühlhuber: „Ich — mit zehntausend Thalern? — ich, der ich nicht über fünf Thaler zu disponiren weiß!“ — Mr. Vorwärts: „Lassen Sie mich ausreden! Es wurden für Sie zehntausend Thaler gezeichnet — Ihre Artikel, sowie die unserer anderen Freunde, trieben die Aktien bald auf 110 und der dumme große Haufen raufte sich darum. Nun kommt das einfache gute Geschäft, was Sie gemacht haben, mein Freund. Ihre Aktien wurden zu 110 verkauft und voilà die ehrlich verdiente Differenz von tausend Thalern. Sehen Sie, lieber Wühlhuber, das ist eine moderne Anerkennung für erwiesene Dienste, die den nicht erröthen macht, der Sie annimmt, und dem nichts kostet, der sie gibt.“

K. Braun.

Wiedensahl bei seinen Angehörigen, züchtet Bienen — eine alte Liebhaberei — und soll Heiligenbilder malen. Ich habe keines davon gesehen. Was er im Dienste des «heiligen Lachens» geschaffen, genügt mir und wird auch genügen, seinen Namen spätern Geschlechtern lieb und werth zu machen.

Adolf Oberländer verkörpert in seiner Eigenart so recht auch die Eigenart des Blattes, für das er ausschliesslich lebt, der «Fliegenden Blätter». Seit Langem hat er nur für sie gearbeitet und eine Nummer derselben, die keinen Oberländer bringt, gilt beinahe als keine ganze Nummer. Es müssen jetzt so an dreissig Jahre sein, dass er die erste Zeichnung zu Caspar Braun getragen, mit den ersten Versuchen schon seine Eigenthümlichkeit bestimmt bekundend. Er hat seine Art nie verändert, nur weiter entwickelt und wer die Bände des «Oberländer-Albums», das seine brillantesten Schöpfungen enthält, durchblättert, kann sich seinen ganzen künstlerischen Lebensgang vor Augen stellen.

In der Schlacht.

Major (steigt vom Pferde und tritt hinter den in Gefechtslinie stehenden Lieutenant) „Ja, Herr Lieutenant, was seh' ich denn da wieder für eine Schlamperei? — Das wenn der Herr Oberst sieht, daß der Knopf nit fest angenäht ist, da passen Sie auf, was Ihne geschieht!“

W. Diez.

Oberländer ist ein Bayer, 1845 zu Regensburg geboren. Schon in seinem zweiten Jahre kam er mit den Eltern nach München, wurde zunächst dem kaufmännischen Stande bestimmt, wandte aber seine Neigung der Kunst zu. Auf der Münchener Akademie hat er unter Piloty studirt und man sagt, die Historienmalerei sei noch heute seine stille Liebe. Im Uebrigen hat er sich von der ernsten Kunst bald zu der heitern bekehrt, in deren Reich er ein Fürst geworden ist, ein Meister. Oberländer ist ein Caricaturenzeichner, der durch Wahrheit wirkt; es ist natürlich eine relative Wahrheit, die sich nicht an das Gesehene halten kann, aber über das Maass des Denkbaren auch nicht leicht hinausgeht. Das ist seine grösste Kunst, die Charakteristik an die äusserste Grenze der Natur zu treiben, diese aber nur um so viel höchstens zu überschreiten, als zu den Forderungen des Humors gehört. Er dreht die Menschen nicht zu Korkzichern zusammen, wie der übermüthige Busch, er lässt Löwen und Tiger verdriessliche und vergnügte Gesichter schneiden, ohne aus den Ungeheuern zoologische Ungeheuerlichkeiten zu machen. Seine Charakterköpfe könnten fast durchweg Porträts sein, er zeichnet Individuen und keine Typen. Darum ist er immer neu und darum unterscheidet er sich auch so himmelweit von anderen humoristischen Illustratoren. Dass Oberländer kein fruchtbarer Erfinder ist, thut seinem Werth keinen Abbruch,

Der unrasirte Bauer.

Amtmann „Aber, Maierbauer, ich hätt' Ihm mehr Achtung vor dem Gerichte zugetraut, als daß Er unrasirt vor mir erscheint.“

Bauer „Euer Gnaden, Herr Amtmann, schau'ns, wie ich von z'Haus fort bin, hab' ich nur schon vom Bader den Bart abnehmen lassen allein, erlauben's, verzeih'ns, ich kann wirklich nix dafür — aber ich hab' halt so lang b'rasus warten müssen, bis ich vorkommen bin, daß er mir unterdessen wieder g'wachsen ist!“

K. Braun.

E. Ille (in der Manier des P. v. Cornelius').

denn dafür ist er ein beispiellos geistreicher Commentator seiner Zeit. Er ist das auch nicht zufällig, sondern aus bewusstem Beruf, er hat diese Auffassung von seinem Metier und diese Auffassung offenbart sich in dem künstlerischen Ernste, mit dem er seine Arbeit thut. Ich weiss nicht, ob er schnell oder langsam arbeitet, jedenfalls aber geht er gewissenhaft zu Werke und strebt immer die denkbar höchste zeichnerische Correktheit an. Ein Abklatsch der Wirklichkeit kann eine Caricatur ja nie sein — aber organisch ist eine Caricatur Oberländer's immer und das bestimmt eben die Grenze der in der Caricatur erreichbaren Wahrheit.

Oberländer hat wohl seine künstlerischen Spezialitäten, das heisst Besonderheiten, in denen es ihm Keiner gleich thut, wie in der Thiercaricatur — aber er ist nicht, wie die grosse Mehrzahl seiner Berufsgenossen Specialist für irgend ein ausschliessliches Stoffgebiet. Im Gegentheil, er ist universell wie kaum ein Anderer. Keine Menschenclasse, deren Vertreter er nicht schon durchgehechelt hätte, solche von den Höhen und solche aus den Tiefen. Er schildert den Vagabunden, der die Strassen unsicher macht und auf Gottes weiter Welt nichts ist, als ein — Zeitgenosse, den Gauner, der darüber philosophirt, wie zwecklos es von den Richtern war, ihm die «bürgerlichen Ehrenrechte» zuzusprechen, mit denen er doch nichts zu thun weiss. Er schildert mit ganz besonderer Passion die feisten Protzen mit ringgeschmückten Fingern und dicken Uhrketten, wie sie auf dem Maskenball sich langweilen und Champagner dazu trinken, damit sich «die armen Schlucker recht ärgern», oder wie sie sonst das Sprüchwort von «Dummheit und Stolz» bethätigen. Studenten bei lustigen Streichen oder in bierduseliger Versumpfung, Bureaukraten, Gigerln, Ellenreiter, die von Pomade glänzen, dumme, pfiffige und dummpfiffige Bauern, junge Hausfrauen, die hilflos vor den Bürden ihres neuen Amtes stehen. — «Tragen Sie den Häring sofort wieder zurück zum Kaufmann! Sehen Sie denn nicht, dass er schielt?» — Höhere Töchter und Emancipirte, Hausknechte, Börsianer, Schulmeister, Juden und die Clerisei — nichts Menschliches ist ihm fremd! Die Lieutenantsgestalten, die er geschaffen hat, sind gewiss die gelungensten, die jemals in den «Fliegenden» zu finden waren, trotzdem Andere vielleicht den Stoff mit mehr «Schneidigkeit» und Chic anfassten. Adolf Oberländer's Lieutenant, der sich zum ersten Mal der staunenden Erde im Interimsrock zeigt im wunderschönen Monat Mai — ich glaube, im Mai

Tods Sommerlied 1866.

Heisa, Didldum juhe!
Ich dengle meine Sense;
Schreiet nicht: „Ach und Weh!"
Als wie die Gänse!

W. Diez.

Der kurzsichtige Inspektionsoffizier.

„Wachtmeister, warum steht der Mann so traurig da?"

F. Lossow.

1886 wurden für die bayerischen Offiziere die Interimsröcke eingeführt —, ist mehr als nur ein flotter Soldatentypus, er ist eine ganze Analyse der Lieutenantsseele, so voll beneidenswerther Selbstgefälligkeit und gutmüthiger Herablassung, dass er wohl auch solche zur Heiterkeit gezwungen hat, denen er vielleicht zufällig ähnlich sah. Und wie harmlos liebenswürdig ist dabei seine Persiflage, so gar nicht verletzend, während

Klagelied der Verehrer der bayerischen Lotte bei der Nachricht ihres beschlossenen Verscheidens.

Gedichtet von Seb. Zahnweh, Schüler des verl. Miedermaler.

Ach, unser Lottchen soll verscheiden,
Von Vielen doch so heiß geliebet!
O, welche namenlose Leiden!
Wie hat man uns so sehr betrübt!
Kauft Trauerflor jetzt in der Zeit,
Es fehlt dann dran wohl weit und breit!

Ist Niemand da, der sich erbarme,
Daß uns der gute Lotte stirbt?
Daß ihre Lieb' uns noch erwärme,
Wenn Winterssturm sein Wesen treibt?

Doch nein, das Urtheil ist gefällt,
Sie schreibet von dir, falsche Welt!
O, sonnte Niemand sich noch finden
Von hundertneunundvierzig Mann,
Als Einer, der mit seinen Gründen
Ihr Leben nicht erhalten kann?
Dem Mann, der ihr Bestehn gewollt,
Sei unser wärmster Dank gezollt!

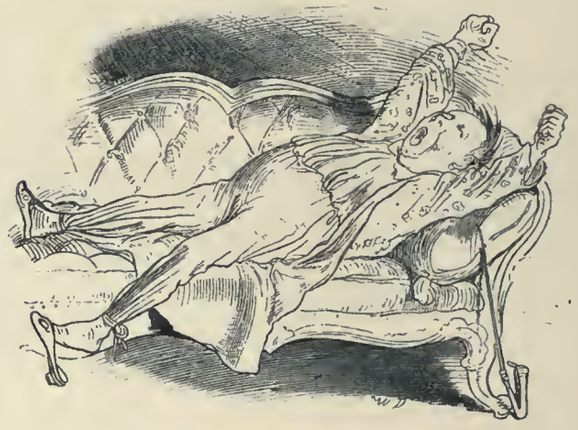
Sie war geliebt von Reichen, Armen,
Von Mann und Weib, von Jung und Alt.

Sickert.

Andere, welche die klirrenden Gardehalbgötter karikiren, doch oft auch eine kleinere oder grössere Dosis Klassenhass in ihre Arbeit mischen!

Die «heimlichen Randzeichnungen aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz» gehören nicht minder zu Oberländer's berühmtesten Schöpfungen. Wie köstlich illustrirt der freche lustige Schlingel das Schul-, Schuljungen- und Schulmeisterleben, wie weiss er mit seinen unbehilflichen, kindischen Strichen doch so unfehlbar scharf das Bezeichnende zu treffen! Viel Talent hat er, der kleine Moritz — wenn er so fortzeichnet, wird er einmal ein grosser — Oberländer! Auch der grösseren «Compositionen» des Künstlers sei hier nicht vergessen, ganzseitiger Zeichnungen mit vielen Figuren, in denen

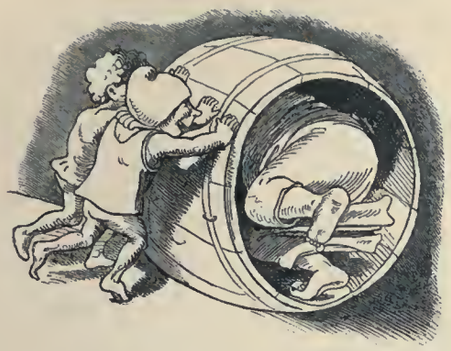
Lied an die Faulheit.



Der Faulheit wollt' ein Lied ich singen,
Doch läßt sie selbst mir keine Ruh'!
Ich kann das Lied nicht weiter bringen —
Denn ich — bin — viel — zu — fa — ul — dazu.

W. Diez.

er komische Situationen aller Art beschreibt mit ebenso grosser Mannigfaltigkeit der Charakteristik als überraschend feinem Sinn für Bewegung. Es seien nur einige genannt: sein «Concertbildhauer», die entzückende Bilderserie vom «Viehmarkt in Timbuktu», «Das Volk steht auf, der Sturm bricht los», «Resultatlose Volksversammlung», «Die erste Bildersendung in Kamerun», «Kritikers Traum», «Der Riesenpatentventilator», «Der Impfzwang in Kamerun» u. s. f.! Und Oberländer's Thierzeichnungen! Seine Löwen sind fabelhaft! So der «Stossseufzer aus Afrika» — eine hungrig lauernde Löwenfamilie mit der Unterschrift: «Herrgott noch ein-

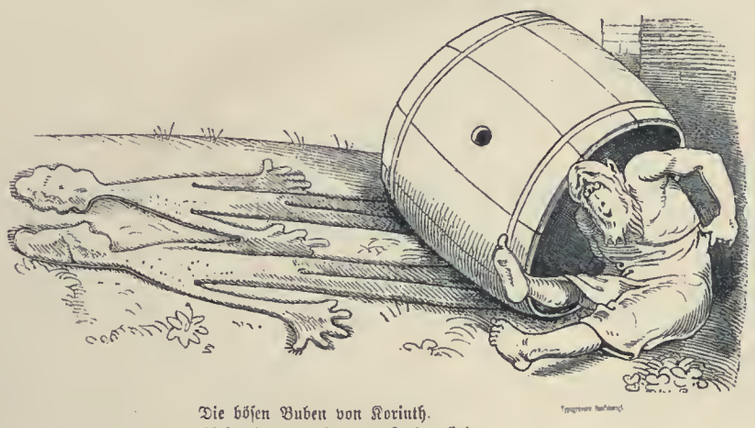


Ganz schwindlich wird der Brave. -
Paßt auf! Jetzt kommt die Strafe.

Da hilft kein Weinen und kein Schrei'n
Sie müssen unter's Faß hinein.

W. Busch.

Diogenes und die bösen Buben von Korinth.



Die bösen Buben von Korinth.
Sind platt gewalzt, wie Kuchen sind.

W. Busch.

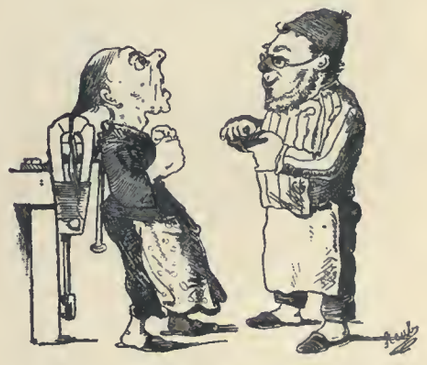
was hier nicht aufgezählt werden kann.

Oberländer's Ruf geht, nicht nur durch die Verbreitung der «Fliegenden Blätter» allein, weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus und namentlich die Franzosen schätzen ihn hoch — ja unter der kleinen Gruppe der deutschen Künstler, die 1889 gelegentlich der Pariser Weltausstellung auf dem Marsfelde vertreten war, hat er mit seinen Zeichnungen — erinnere ich mich recht, so war der «Viehmarkt von Timbuktu» darunter — fast das meiste Aufsehen gemacht. Eine Medaille freilich trug's ihm nicht ein — der stille, verschlossene Künstler war nicht der Mann, bei einer solchen Gelegenheit für sich etwas herauszuschlagen und in der Kunst gehört leider in solchen Dingen das Klappern eben auch zum Handwerk. Münchens Künstlerschaft schätzt ihn als einen ihrer Besten; der «Oberländer-Abend» der «Allotria», die seine 25jährige Thätigkeit bei den «Fliegenden» feierte, steht nicht nur auf dem Ehrenblatt in der Chronik dieses fröhlichsten aller Künstler-Vereine, er wird auch wohl von dem stillen Adolf Oberländer selbst zu den schönsten Augenblicken seines an glänzenden Erfolgen reichen Lebens gezählt.

mal, schon bald halb zwölf Uhr und noch kein Neger!» Elefanten und Flusspferde, Giraffen, Vielhufer aller Art, Hunde, Schweine, Vögel, ja selbst prähistorisches Saurier-gesindel, das hat er Alles oft gezeichnet und mit so drolliger Mimik ausgestattet, dass sich jede «menschliche» Empfindung in ihren Mienen malt und doch ein verhältnissmässig sogar noch hoher Grad realistischer Schilderung des Thieres gewahrt bleibt. Sie lachen und weinen, sie sind übellaunig, schnsüchtig, dumm, schlau, schläfrig oder boshaft — und doch ist jeder Strich naturgeschichtlich möglich.

Damit ist Adolf Oberländer's künstlerisches Vermögen noch nicht erschöpft. Er zieht sogar die Landschaft in den Bereich der Caricatur, er hat, wie erwähnt, eine meisterliche Serie «Der Kuss» nach Manieren berühmter moderner Maler gefertigt, ein förmliches culturgeschichtliches Essay «Alt-Athen und Isar-Athen» gar geistreich gezeichnet und noch so Vieles Andere,

Der kluge Schlossermeister.



Wie sich der kluge Schlossermeister Haudruff geholfen hat, wenn er mit seiner Gattin in Streit gerathen war, und diese ihm die Augen auskratzen wollte.

F. Staub.

„Herein mit Siegesſang!"

Feſtgruß dem heimkehrenden bayeriſchen Heere.

Th. Horschelt.

In früheren Jahren hat mit Bechstein und Stauber zu den fruchtbarsten Mitarbeitern unseres Blattes auch Emanuel Spitzer gehört, der mit sehr bezeichnenden und malerisch gehaltenen Bildern zahllose Witze, Novelletten u. s. w. illustrirt hat. Spitzer ist weiteren Kreisen auch als anziehender, an guten Einfällen reicher Genremaler bekannt, der sich das Leben unserer Backfischchen zur besonderen Domäne seiner Kunst gestaltete. Durch Reproduktionen sehr verbreitet ist sein humorvolles Familienbild «Mama hat's Tanzen erlaubt»; das Gleiche gilt von seinen lustigen Scenen aus der Töchterschule und aus Mädchenpensionaten, wobei sich's stets um lustigen Schabernack handelt, den die Dämchen ihren gestrengen Lehrerinnen und Directricen anthun. In jüngster Zeit hat E. Spitzer für den Verlag der «Kunst unserer Zeit» die amüsanten Zeichnungen zu dem Prachtwerke «Eva's Töchter» gefertigt. Auch Ludwig Bechstein zählt zu den Veteranen der «Fliegenden Blätter» und hat ungefähr die respektable Anzahl von 5000 Zeichnungen für sie fertig gestellt. Bechstein ist der Sohn des in der deutschen Familie so wohl gekannten Märchendichters, aber er selbst hat durchaus keine Neigung zur Romantik und seine Kunst bewegt sich auf dem Boden des Alltagslebens, aus dem er eine grosse Zahl sehr charakteristischer, lebensvoller Gestalten festgehalten hat. Am Geschätztesten sind seine grotesken Modebilder, meist seiner eigenen Idee entsprungen; er pflegt darin mit viel Humor und Phantasie das Mögliche und Unmögliche aus den entlegensten Gebieten zu Motiven für stilvolle Toiletten, Frisuren und Damenhüte zu verwenden und mancher seiner Einfälle mag schon zu fröhlichen Gelegenheiten in die Wirklichkeit umgesetzt worden sein.

Ausser Wilhelm Diez haben noch zwei andere hervorragende Pferde- und Soldatenmaler am Werke der «Fliegenden Blätter» Theil: in früheren Jahren Theodor Horschelt (geboren 1829, gestorben 1871) und nach ihm Ludwig v. Nagel, dem auch heute noch, was Charakteristik und Individualisirung der Pferde betrifft, kein anderer deutscher Zeichner das Wasser reicht. Der früh verstorbene Horschelt war ein genial angelegter Künstler, schöpferisch bis zum Unglaublichen, ein Mann, der alle zeichnerischen Schwierigkeiten spielend und mit unendlicher Leichtigkeit des Striches und temperamentvollem Vortrag bewältigte. Er ist viel im Osten gereist und hat das Leben der Völker, die «auf dem Rücken der Pferde» ein volles Dritttheil vom Glück der Erde suchen und finden, in ungezählten Zeichnungen geschildert, war selbst ein leidenschaftlicher Reiter und hat grosse Reisen im Sattel ausgeführt, auch orientalische Kriege mitgemacht.

A. Oberländer.

E. Ille.

Von seinen Schilderungen dieses wilden Lebens ist in den «Fliegenden» mancherlei zu finden, was sein Wesen trefflich illustrirt. Eines seiner prächtigsten Bilder aber ist der Truppeneinzug in München, den er freilich nur mit den Augen der Phantasie erschaute; denn ein paar Monate, bevor die bayerischen Truppen, den deutschen Kronprinzen, «unsern Fritz» an der Spitze, durch's Münchener Siegesthor einmarschirten, ist Horschelt (am 3. April 1871) in München gestorben. Das Bild erschien, den Ereignissen vor-

auseilend, noch im gleichen Monate in den «Fliegenden», es ist Theodor Horschelt's letzte Arbeit gewesen. Die kurze Dauer seiner Künstlerlaufbahn ist um so mehr zu beklagen, als die Pferdemalerei, das Verständniss der Künstler für Pferde immer mehr niedergeht — selbst in England, dem Mutterland des Pferdesports, haben sie auf diesem Gebiete nur wenige hervorragende Kräfte, und z. B. die Ehre, die ersten Pferdegrössen, Derbysieger u. s. w. im Bilde der Nachwelt zu erhalten, wird meist einem Deutschen, dem in München lebenden Emil Adam. Ein Pferdekenner, Pferdepsycholog und Pferdehumorist ohne Gleichen ist, wie gesagt, Ludwig v. Nagel. Er ist wie Horschelt, eine Ausnahme von der Regel, dass Leute, die reiten können, nicht zu zeichnen verstehen und Leute, die Letzteres thun können, das Erstere nicht los haben. Nagel war von jeher ein Reitersmann in jeder Faser seines Wesens, einer von Denen, die an keinem Pferde, und wäre es der abgetriebenste Sandführergaul, vorübergehen können, ohne auf irgend Etwas aufmerksam zu werden, ohne irgend Etwas zu lernen, und er hat darum auch ein Gedächtniss für hippologische Erscheinungen, das an's Fabelhafte grenzt. Dabei versteht er vom Reiter so viel als vom Pferde selbst und seine vielen Sport- und Reitercaricaturen wird wohl nur der voll zu würdigen wissen, der auf diesem Gebiete selbst etwas beschlagen ist. Es genügt ihm nicht, einen Mann leidlich richtig auf das betreffende Pferd zu setzen, sondern der Mann kommt bestimmt so auf's Pferd, wie er seiner und des Pferdes besonderer Eigenart nach unter den besonderen Umständen, die vorausgesetzt sind, im Sattel sitzen muss. In gleicher Weise versteht der Künstler auch dem Verhältniss des Kutschers zum Wagenpferde Ausdruck zu geben, er kennt alle Fehler und alle Unarten, alle Launen und Charaktereigenschaften, Rassen- und Dressurunterschiede der Pferde, und weiss, ohne je zur übertreibenden Caricatur überzugehen, ihre Empfindungen meisterlich mit sicheren Strichen festzuhalten. Welche Liebe zur Sache, welches Studium, welches unausgesetzte Beobachten dazu gehört, um das zu erreichen, wird sich der gewöhnliche «Beobachter», dem das Pferd eben nur ein vierbeiniges Thier mit Schweif und Mähne ist, schwerlich vorstellen können. Ludwig v. Nagel's zweite künstlerische Specialität ist das Soldatenleben. Er war ja selbst lange Jahre Soldat im bayerischen Heere, Kürassier und Chevauxleger und hat die beiden letzten Feldzüge 1866 und 1870—71 mitgemacht. Gerade als Soldat erprobte er zuerst — im Jahre 1861 — sein grosses Talent für das Hippologische und gab «Skizzen für Reiter» heraus, welche die lehrreichste Anschaulichkeit mit der grössten künstlerischen Korrektheit verbanden und geradezu Epoche machten. Sie lenkten auch Ernest Meissonier's Aufmerksamkeit auf den künstlerisch angelegten Reitersmann, der damals in Landshut Kürassier war und der grosse Franzose hätte den bayerischen Lieutenant gern zum Schüler

L'empire c'est la paix.

F. Steub.

genommen — später ist der grosse Franzose bekanntlich ein kleiner Chauvin geworden und hat wohl keinen deutschen Cavalleristen mehr in sein Atelier eingeladen.

Das Soldatenleben und insonderheit das bei denen von der Cavallerie hat Ludwig v. Nagel, der heute nicht mehr in aktivem Dienst ist, aber auch von militärischer Seite als Pferdeverständiger vielfach zu Rathe gezogen wird, zeichnerisch in allen seinen Details geschildert, mit köstlichem Realismus geschildert, der sogar manchen standesstolzen Mann hie und da verschnupft haben mag.

Aber Nagel sieht eben auch im Soldaten als echter Künstler nicht die Exerziermaschine, sondern das Individuum, den Menschen und man sieht bekanntlich die Menschen, besonders wenn sie zu Pferde sitzen, oft recht — menschlich, selbst wenn sie's bis zum Stabsoffiziersrang gebracht haben. Ob er nun Typen aus der Reitschule, aus den Manövern oder vom Exerzierplatz nur Arbeiten Anderer dagegen zu halten und man wird sehen, wie sehr die meisten Anderen verallgemeinern und sich mit Schablonen helfen. Sein Humor ist von liebenswürdigster und fröhlichster Art, und wer Gelegenheit hatte, an anderer Stelle Porträtcaricaturen und ähnliche Produkte seines Stifts aus frohen Stunden zu sehen, der weiss, wie vielseitig diese humoristische Be-

bringt, immer ist er gleich echt, gleich humoristisch und gleich exakt — exakt bis auf die letzte Schnalle am Kopfzeug des Gauls. Sonntagsreiter, Pferdejuden, Pferdeschinder hat er natürlich mit gleicher Kunst in zahllosen Varianten abconterfeit wie die dreijährig unfreiwilligen und die einjährig freiwilligen Centauren Seiner Majestät. Um zu erkennen, wie originell und wie wahr Nagel in seinen Pferdezeichnungen ist, braucht man gabung thätig ist. Ein bei Braun & Schneider erschienenes « Nagel-Album » bringt in 161 Bildern einen Theil der besten Beiträge des Künstlers für die Münchener Bilderbogen und die « Fliegenden Blätter ».

Wie auch auf manchem anderen Gebiete Missstände und Auswüchse am schnellsten dadurch zur Beseitigung kommen, dass der frische Luftzug der Oeffentlichkeit d'rüber hinstreicht, so hat auch in militärischen Dingen

Warum:

Warum, wenn mir's am Tag gelang,
Mit Dir, mein Lieb, zu kosen,
Träum' ich oft ganze Nächte lang
Von nichts, als wilden Rosen?

Und — seh' ich wilde Rosen an,
Wo ich am Tage gehe,
Wie kommt es, Mädchen, daß ich dann
Des Nachts im Traum Dich sehe?

Maximilian Fern

H. Schneider.

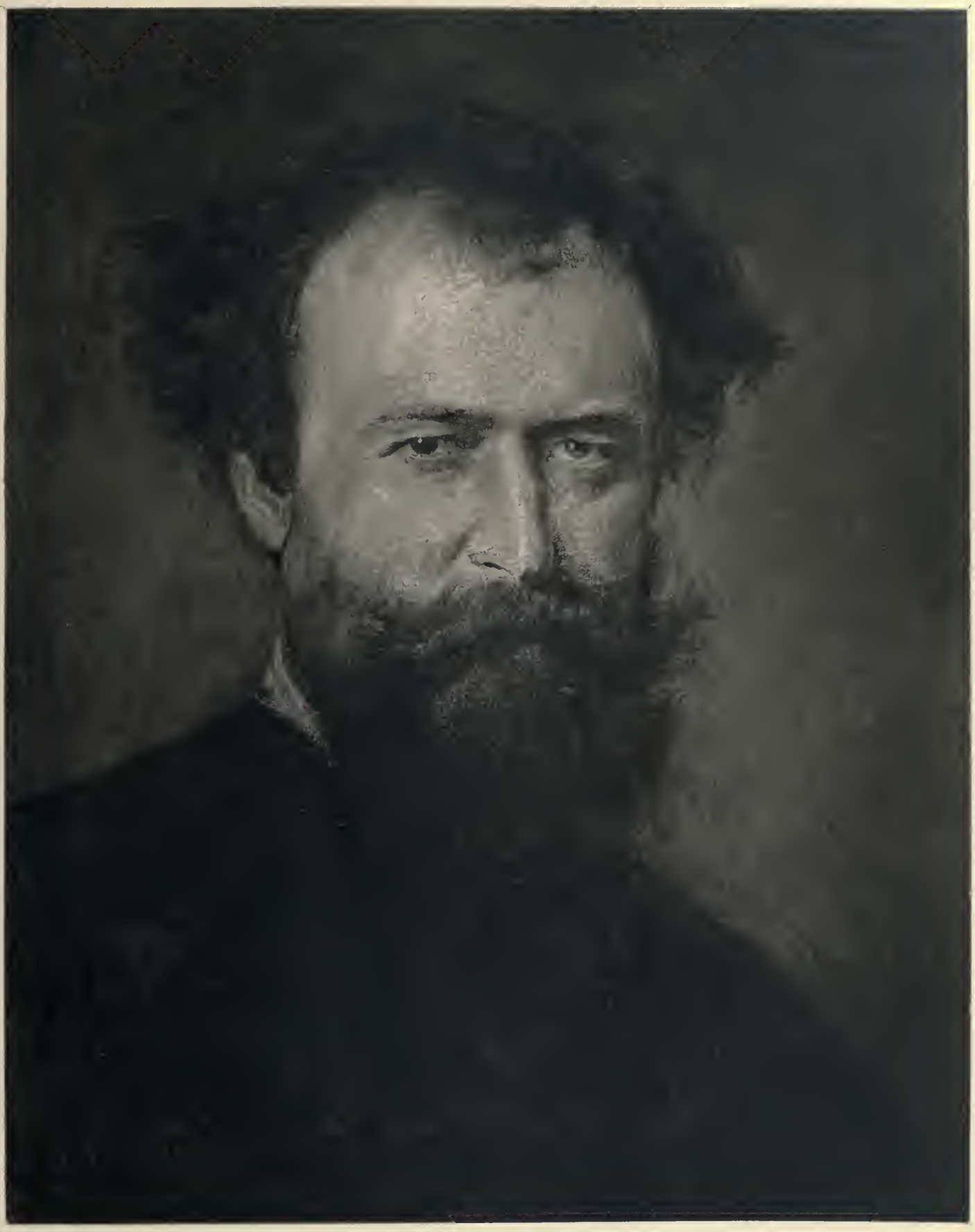
Nagel's satirischer Stift wohl schon manchen Unfug aus der Welt geschafft. Wenigstens sagte ihm einst ein hoher Militär, Nagel's Soldatenbilder in den «Fliegenden» hätten ihm in Sachen von Modeextravaganzen schon oft ein Reskript gespart. Wenn irgend eine von jenen Thorheiten, welche die Uniformschneider zum Besten ihrer Kasse erfinden, allzu bunt in's Kraut schiesse, dann bringe sie der Künstler schon in die «Fliegenden» und eine solche Fest-Nagelung verfehle ihre Wirkung nie.

Seit bald 30 Jahren hat auch Hermann Schneider, der jüngere Bruder des jetzigen Verlegers mitgezeichnet an den Illustrationen des Centralorgans für deutschen Humor, bald fröhlich Witze illustrirend, bald romantische Compositionen, zierliche Vignetten und Anderes beitragend. Schöne Frauengestalten, Mädchen mit dunklen schwärmerischen Augen, stellt er besonders gerne dar, wie er auch als Maler der Frauenschönheit fast in jedem Bilde seine Huldigung zu bringen pflegt. Einige seiner schönsten Arbeiten hat Hermann Schneider als Begleitbilder zu romantischen Dichtungen geliefert, reizend und ausserordentlich charakteristisch ist eine Serie kleiner zeichnerischer Momentaufnahmen: «Der Ball». Er hat als Historienmaler einen weithin geschätzten Namen und seine Bilder sind in den letzten Jahren meist auf der Staffelei schon Eigenthum verschiedener Kunstfreunde, die sich an seiner heiteren Schönheitsfreude, an der warmblütigen Lebendigkeit seiner Darstellungen aus dem klassischen Alterthum begeistern. Hermann Schneider ist 1846 zu München geboren, war von 1866—1867 bei Piloty und hielt sich dann lange in Italien auf. Zunächst schuf er nach seiner Rückkehr mehrere Historienbilder grossen Stils, Costümbilder schöner Frauen u. s. w. Im letzten Dezennium hat er sich mit besonderer Vorliebe althellenischem und römischem Leben zugewandt und aus diesem Felde sprossten wohl auch die feinsten und originellsten Blüthen seiner Kunst, «Tanzstunden im Bacchustempel», «Frühlingsfest», «Die Nachtigall» und vieles Andere. Die ausserordentlich künstlerische Weitsichtigkeit, welche die Leitung der «Fliegenden Blätter» heute auszeichnet, welche das absolut Moderne neben dem behäbigen Alten frei sich entfalten lässt, sofern es nur gut ist, mag nicht zum geringen Theile sein Verdienst sein. Er steht — und das ist heute in München eine Seltenheit — allem künstlerischen Parteiwesen ferne und sucht und findet das Gute, wo es eben zu suchen und zu finden ist. In den allerletzten Jahren liegt eine so schwere redaktionelle Bürde auf Hermann Schneider's Schultern, dass er als Maler fast nur mehr in Mussestunden zum Schaffen kommt in dem prächtigen Atelier, das ihm im Neubau hinter dem Schiller-Denkmal an der Briennerstrasse errichtet ist. Hermann Schneider geht als Maler, weder von Traditionen, noch von modernen Schlagwörtern beirrt, ruhig seine Wege, er hält auf Composition und strenge Zeichnung, ohne ein Akademiker zu sein, er malt — ja sogar mit besonderer Vorliebe — hell, oft weiss auf weiss und ist nichts weniger als ein dogmatischer Pleinairist. Jedes junge Talent, das sich mit Erstlingsarbeiten den «Fliegenden» naht, hat

Das Gebet.

Nicht unter Steingewölben, die Gottes Licht verbergen,
Nicht in des Domes Kreuzgang, umringt von Leichensärgen,
Und wo mit Prunkgewändern zur Schau die Menge steht,
Quillt aus des Herzens Tiefen Trauer, Lieb, Gebet.
Dort, wo durch Buchenkronen und durch die heiligen Eichen
Geheimnißvoll die Lüfte mit leisen Flügeln streichen,
Wo aus den Blüthenästen der Sang der Vögel schallt,
Dort ist es, wo ich bete — mein Tempel ist der Wald.
Da haucht's der Lieben Nähe, da kann ich Gott begreifen,
Wenn meine trunk'nen Blicke durch seine Werke streifen.
Da hör' ich seine Worte, da les' ich seine Schriften
Auf buntgeschmückter Erde und in den blauen Lüften;
Da steht sein großer Tempel auf unsichtbaren Säulen,
Da darf der Christ, der Heid, der Türk und Jude weilen,
Da dürfen Alle beten, wenn's nur im Herzen flammt,
Denn aller Menschen Vater übt selbst das Priesteramt.

J. Watter.



F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wilhelm Busch.

Anfrage.

Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich an die Redaction der Fliegenden Blätter mit der Bitte zu wenden, ihm genau die Gegend bezeichnen zu wollen, wo sich die kolossalen Bäume befinden, die in der letzten Nummer der Fliegenden Blätter (zu dem Gedichte: „Das Gebet") abgebildet waren.

Peter Zertrümmerle,
Holzhändler aus Abhalzingen.
F. Steub.

in ihm einen wohlwollenden Förderer, und wenn es sich als echt erwies und die Erfolge kamen, einen offenen, neid- und rückhaltslosen Bewunderer gefunden. Auf's Jahr so alt wie er ist Edmund Harburger und hat wohl ungefähr ebenso lange dem gleichen Werke seine Kraft geweiht. Er hatte sich zuerst dem Baufach gewidmet und erst im 20. Jahre, zunächst unter der Leitung W. Lindenschmit's der Malerei. Die alten Niederländer Kleinmaler haben es ihm besonders angethan; auch er malt in gleicher Art wie sie fast ausschliesslich Kneipenscenen oder Darstellungen aus dem Leben kleiner Leute. Eine eminente Zartheit und Geschicklichkeit der Mache, welche den «Reiz der Tafel» jedem Geviertzoll seiner Bildchen wahrt, zeichnet ihn aus, zeichnerische Sicherheit und charakterisirende Kraft, die ihres Gleichen suchen. Diese nie fehlende Sicherheit und Kraft der Charakteristik sind in hervorragendem Masse den zahllosen Illustrationen eigen, die er für die «Fliegenden Blätter» beigesteuert hat. Auch von ihm kann man behaupten, was von den Arbeiten W. Diez' gesagt wurde, jede ist ein Kunstwerk, ein Bild für sich, auch ohne die beigedruckte lustige Erläuterung. Denn er hat uns über die Menschen, die er darstellt, so viel zu sagen, er trifft fast immer damit irgend ein bedenkliches Stück Menschlichkeit so zum Sprechen genau, dass uns das für sich allein hinreichend unterhält. Und wie malerisch und sympathisch ist dabei seine Bleistiftmanier, die von den Holzschneidern der «Fliegenden Blätter» ganz überraschend treu nachgebildet wird! Heute, seit Diez nicht mehr mitthut, sind seine Beiträge fast die malerischsten in diesen Spalten, jedenfalls aber die, deren malerischer Werth von den meisten Beschauern voll verstanden wird. Feuchtfröhliche Bacchusknechte von jeden möglichen Schattirungen zeichnet er am Liebsten und an Stoff dazu hat es ihm auch nie gefehlt, denn im Banne des Alkohols liefert der Mensch bekanntlich die allermeisten unfreiwilligen Beiträge für die «Fliegenden» und die Witzblätter anderen Schlages. Für Einen, der seine Modelle so scharf auf's Korn zu nehmen versteht, wie Edmund Harburger, ist dies Specialfach an Anregung einfach unerschöpflich. Da stellt er uns den Lumpen vor, der behauptet, seinen Feind, den Alkohol, nur deshalb zu lieben, weil das Christenthum die Liebe der Feinde nun einmal gebeut, da lässt er uns die Choleriker, die Phlegmatiker, die

Der Raucher.

Kleine Differenz.

Pferdehändler: „Willst Du ein Pferd kaufen, Bauer?" — Bauer: „Ja, i' möcht' gleich a' Paar hab'n." — Pferdehändler: „Wie viel willst Du Dir's kosten lassen?" — Bauer: „Fünf Thaler für's Stück!" — Pferdehändler: „Weißt D' was, Bauer, leg' noch einen Thaler d'rauf — nachher kriegst D' doch gleich was ordentliches!"

„Werfe'Se 'mol des Kiſtche'do 'runer, wo „piano" drauffſteht!"

F. Steub.

Sanguiniker und die Melancholiker des Fusels, des Weins, oder des Bieres sehen; der trunkfeste Musensohn, dessen ganzes Tagwerk ein prolongirter Frühschoppen ist, wird mit gewisser Vorliebe aufgezeigt. Auch ein famoser Bauernschilderer ist Harburger in seiner kostbaren, unerbittlichen Charakteristik. Er kennt den Bauern nicht als den Helden romantischer Volksstücke, sondern als den verschmitzten, pfiffigen und oft beschränkten Biedermann, der sich mit merkwürdigem Ungeschick in alle Lagen des Lebens hineinbegibt und mit ebenso merkwürdiger Unverfrorenheit und Zähigkeit wieder heraus arbeitet, der heute mit der Spannung eines Entdeckungsreisenden eine Stunde weit auf der Eisenbahn in die Stadt fährt und morgen mit nicht grösserem Herzklopfen, wenn es die Umstände verlangen, sich in seine Coupéecke drückt, um «auf Buffalo hinteri» zu reisen. Eine Menschengattung, die Harburger's Bleistift ganz speziell gehört, sind die — Protzen. Die hat — vor Allem die Münchener Exemplare der zarten Gattung — noch keiner so naturtreu conterfeit wie er. Jedes dieser aufgedunsenen Biergesichter ist eine vollendete Satire auf Parvenuethum, Gelddünkel, Engherzigkeit, Dummheit, Gemüthsarmuth und brutale Genusssucht, aus welchen sechs hübschen Charaktereigenschaften sich der Begriff eines Protzen zusammensetzt. Bekanntlich bezeichnet der Bayer mit dem Worte «Protz» auch die Kröte, und der Name des plumpen, vielgehassten und ekelhaften Thieres als Spotttitel für jene auserlesenen Menschenbilder ist wunderbar passend. Harburger hat freilich noch hunderterlei andere Meisterstücke der Schöpfung in den «Fliegenden Blättern» verewigt, groteske Virtuosen, überfeine Aristokratinnen, magere Diurnisten und fette Diener Gottes, eckige Gelehrte und runde Börsianer

„Ein reiner Thor, durch Mitleid wiſſend."

— die letzteren ganz exquisit fein — Kahlköpfe und Langmähner, Kraft- und Erbadelige, Backfische, Dienstmädeln, Handlungsreisende, Geizhälse und Bettler und wer weiss was sonst noch Alles!

Vor ein paar Jahren ist in seinem Geburtsort Partenkirchen Ferdinand Barth gestorben, dem die «Fliegenden» einige ihrer schönsten romantischen Bilder verdanken, Zeichnungen zu Liedern Karl Stieler's, wie «Luftschlösser», «Minnefahrt».

Barth (geb. 11. Nov. 1842) hat zunächst in Nürnberg bei Kreling gelernt, später kam er zu Piloty nach München und darf auch Kaspar Braun's Schüler genannt werden. Als Lehrer an der Akademie und

Professor an der Kunstgewerbeschule hat Barth viel wohlthätigen Einfluss geübt. Er hatte eine eminente Begabung für leicht stilisirende, edle dekorative Kunst. Manche Aehnlichkeit mit seiner Art hat Carl Gehrts, der gleichfalls zu romantischen, farbenreichen Dichtungen viel stilgemässen, sinnigen Bilderschmuck geliefert hat und noch liefert.

Ein Künstler, dessen Thätigkeit wir bedeutend weiter oben schon würdigen konnten, der aber auch unter den heutigen Mitarbeitern der «Fliegenden Blätter» mit ebensolchem Recht zu nennen ist, ist Fritz Steub, welcher der Zahl seiner Beiträge nach wohl nur von Stauber übertroffen wird und zugleich zu den beliebtesten Kräften dieser auserlesenen Schaar zählen dürfte. Eine hervorragende vis comica eint er mit überaus scharfer

Ein unbewußter Ästhetiker.

Aufseher: „Nichts anrühren, — das ist strengstens verboten!" — Bauer: „Entschuldig'n S', i' möcht' das Bild nur von der vorder'n Seit'n anschau'n, weil's verkehrt aufg'hängt is an der Wand."

F. Steub.

Naturbeobachtung und gehört gleichfalls zu jenen Caricaturenzeichnern, die nie weit über das Mögliche übertreiben. Er zeichnet die Komiker aller Menschenclassen, aber mit ganz besonderem Glück und Geschick die Bauernwelt; die tollste sinnverwirrende Lebendigkeit weiss er in Massenscenen zu legen und Kirchweihprügeleien, Hinauswurfscenen hat kaum Einer mit so drastischem, lachenförderndem Humor geschildert, wie er. Wie köstlich ist jene Gruppe sich balgender Landbewohner, die über den Frieden stiftenden Wirth hergefallen sind, und ihn bedrängen, bis dieser geistesgegenwärtig sich mit dem Rufe Luft schafft: «Feierabend, meine Herren!» Oder jene andere Bauerngesellschaft, die bei plötzlich entstandenem Glatteis dem Wirthe mit

Feierende Veilchen.

Damit Ihr noch so spät das Aug' entzückt,
Den Lenz im Winter vor die Seele rückt,
Hat man aus mildem Treibhaus Euch genommen
Und läßt Euch hier in Schnee und Eis verkommen.

O geht mit mir, ein Plätzlein geb ich Euch,
An Seligkeit auf Erden keinem gleich,
Ich helt' Euch warm und weich, Ihr Tiefbetrübten,
Im Himmel, an der Brust der Heißgeliebten.

G. W.

den Köpfen die Freitreppe vor der Hausthür demolirt! Die schlichte, breite, malerische Stiftführung, wie sie Steub gewohnt ist, eignet sich vorzüglich für seine Specialitäten — eine besonders scharf pointirte und von Weitem schon erkennbare Manier hat er sich nie ausgedacht, sondern er ist auch in der Technik immer einfach und natürlich gewesen.

Die nur einigermassen eingehende Charakterisirung aller Künstler, welche vordem für die «Fliegenden Blätter» thätig waren, verstattet der Raum leider nicht, kaum alle Namen werden wir aufzählen können. Aus der älteren Zeit sind noch nachzutragen: Rein-

Räthselhafte Inschrift.

K. Stauber.

hardt, E. Fröhlich, F. M. Heil, Franz Seitz, Aug. Löffler, Feodor Dietz, F. Schröder, Fr. Lossow, J. Watter, H. Schaumann, A. Adamo, Weigand, L. Sckell, Engel, Kleinmichel u. A. Vereinzelte Beiträge sind zu finden von G. Papperitz, dem flotten Porträtisten und Historienmaler, von dem jetzt so unglaublich populär gewordenen C. W. Allers, von der feinsinnigen Blumenmalerin Olga Weiss, die auch naivdrollige Caricaturen gezeichnet hat, allerhand hübsch erdachte, geschmackvolle Landschaften von Berlepsch, die schönen, heroischen Landschaften von Ferd. Knab, der namentlich zu Gedichten Hermann Lingg's melancholisch gestimmte, poesievolle Stimmungslandschäftlein entwarf. Wie geistvoll componirt, von welch' zierlicher Filigranarbeit waren Knoll's originelle, wie endloshohe Tafelaufsätze aufgebaute Compositionen, wie lustig und lebendig Ernst Retemeyer's phantastische, figurenreiche Bilder. Auch Conrad Beckmann, Fritz Gehrts, Alfr. Schmidt haben Vereinzeltes und zwar recht Gutes beigesteuert.

Gambrinus (Jan*) I).

Eine Zeit lang gehörte auch Franz Stuck dem Kreise an, ein junger Künstler, der heute zu des malenden Jungdeutschlands ersten Sternen zählt, eine Reihe goldener Medaillen errang und, so wenig Rücksicht er in seiner Kunst auf die grosse Menge nimmt, fast Alles verkauft, was er malt — das verdient nämlich bei einem jungen deutschen Maler heutzutage ganz besonders erwähnt zu werden. Stuck's Talent hat sich aus dem Kunstgewerblichen entwickelt. Das erste Aufsehen erregte er durch zahlreiche ebenso geistvoll als wirksam concipirte Blätter für Gerlach's Werk « Allegorien und Embleme ». Heute übt er jede Kunst. Verschiedene grössere Bilder, wie « Der Hüter des Paradieses », « Lucifer », « Pietà », « Kreuzigung » — und zahllose kleine Gemälde aus einem ähnlichen Vorstellungskreis, wie ihn Meister Arnold Böcklin für seine Schöpfungen liebt, haben in

Hasenjagd bei Berlin.

„Wie waren Sie denn mit der gestrigen Treibjagd zufrieden, Herr von Pieps?" — „Nun, sie war jerade nich übel, aber Sie sollten einmal bei uns eene sehen; da kommen die Hasen oft so massenhaft anjeturnt, daß man sie erst vom Jewehrlauf herunterwischen muß, um nur zielen zu können!"

Was Einem heutzutage passiren kann,

wenn man am Bahnhofplatz seinem Hund pfeift.

L. v. Nagel.

F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ad. Oberländer.

aller Welt glänzende Erfolge errungen. Stuck ist ein Bildhauer von grossen, kraftvollen Formen, er hat mit der Radirnadel, wie mit dem Grabstichel vollendet schöne Blätter nach eigenen Bildern geschaffen, kunstgewerbliche Entwürfe gefertigt — für Keramik u. s. w. — und nicht seine schwächste Seite ist die Caricatur; da arbeitete er denn natürlich auch in den « Fliegenden » mit. Sein « Bauer in der Kunstausstellung », seine kostbaren Darstellungen des Studiosus Bummel, der infolge der Münchener Bierverhältnisse so sehr und so schnell in's Runde geht, dass er sich für eine Ausstellungssaisonkarte viermal photographiren lassen muss, sein Cyclus « Amors Mission in den zwölf Monaten des Jahres », sind prächtige Leistungen. Die merkwürdige Plastik und Bestimmtheit der Form, die Stuck als Maler charakterisirt, wendet er mit Vorliebe auch als Zeichner an und diese markige Art, die freilich der Ausfluss eines zeichnerischen Könnens ist, das nicht alle Tage vorkommt, lässt seine Zeichnungen besonders interessant erscheinen. Seit mehreren Jahren war Stuck in den « Fliegenden Blättern » nicht mehr vertreten. Desgleichen arbeitet Franz Simm nur mehr selten mit. Früher waren seine Orientalia mit ihrer grotesken Phantastik und ihrem Märchenhumor, Eigenschaften, die ihn eigentlich so recht zum Illustrator von « 1001 Nacht » prädestinirten, oft in diesen Spalten zu sehen. Heute hat sich Simm auf einem ganz anderen Gebiete einen Namen — und Preise! — im Kunsthandel gemacht, als Klein- und Feinmaler von Empirescenen, wobei er eine technische Geschicklichkeit entwickelt, die geradezu unergründlich ist und zu deren vollkommenen Würdigung man eigentlich mit der Loupe in der Hand anrücken muss.

Allah ist groß und Mohamed ist sein Prophet! — und wo dieser seine Lehren hintrug unter die Völker, da ließen sie ab von ihren alten Göttern und wendeten sich dem einen Gotte zu. Als der Prophet aber gekommen war nach Aegypten, da wollte das Volk nicht untreu werden seinem alten Glauben, und in heiligem Zorne verfluchte Mohamed die steinernen Götzenbilder, doch nicht, daß sie zerfielen in Sand und Staub — nein, daß sie lebendig wurden zur Strafe der Menschen.

Und die Götzenbilder mußten wandeln unter den Menschen als schöne Frauen und Männer, aber mit Herzen von Stein. Ihre Schönheit erregte wahnsinnige Liebe, aber sie selbst blieben gefühllos und die Kälte ihres Herzens verzehrte die Herzensgluth ihrer Opfer, die elend sterben mußten an den Qualen unerwiederter Liebe.

Aber Allah ist groß! An dem Tage, da so ein armes Menschenkind elend stirbt, springt ein Stück von dem steinernen Herzen des lebendigen Götzenbildes, und dieses selbst wird wieder zu Stein, und Wind und Wetter nagen an dem wunden Flecke des Herzens, von dem das Stück gesprungen, und das Steinbild fühlt den Schmerz. In stiller Nacht, o Wanderer, hörst du sein leises Klagen. —

So steht es einsam in der Wüste, bis nach hundert Jahren es wieder zu neuem Leben erwacht und ein neues Opfer unter den Menschen gefunden.

Erst wenn das letzte Stück vom Herzen des lebendigen Götzenbildes sich losgelöst, zerfällt der Stein in Staub, und auch ihm wird ewige Ruhe.

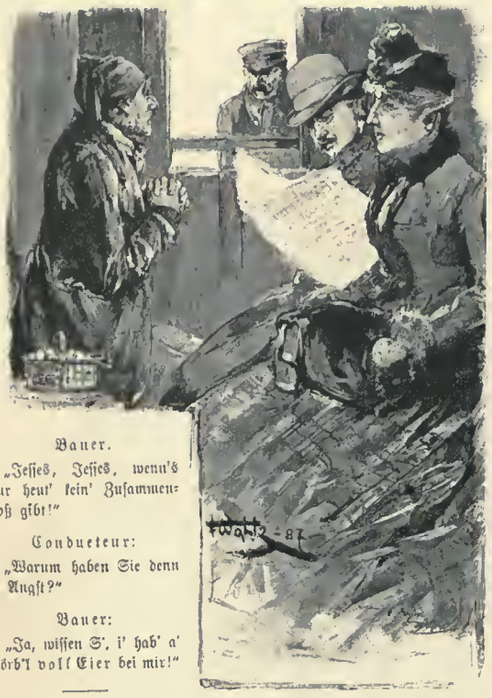
Allah ist groß und Mohamed ist sein Prophet — gesegnet sei sein Name!

H. S.

F. Simm.

Eine stattliche Reihe von Künstlern ist an uns bereits vorbeigezogen und immer wieder tauchen andere Erscheinungen vor dem Auge des Chronisten auf, Künstlergestalten, über die allerdings hier nicht mehr allzuviel zu sagen ist, weil ihre Schöpfungen allwöchentlich auf's Neue auch den Lesern dieser Hefte vor Augen kommen. Da ist Erdmann Wagner, der mit seiner ein wenig an's Rokoko gemahnenden Zierlichkeit und Grazie das Familienleben schildert, da ist der ebenfalls immer graziöse und in seiner Formengebung stets photographisch correcte Zopf, da ist

Einzige Besorgniß.



Bauer.
„Jesses, Jesses, wenn's nur heut' kein' Zusammenstoß gibt!"

Conducteur:
„Warum haben Sie denn so Angst?"

Bauer:
„Ja, wissen S', i' hab' a' Körb'l voll Eier bei mir!"

F. Wahle.

Albrecht, der mit elegantem Vortrag und kräftiger Strichführung uns das moderne Leben in hunderterlei lebendigen Situationen vorführt, nicht als besonders launiger Humorist, aber als genau zusehender Sittenschilderer, der mit Vorliebe auch die Träger des «zweierlei Tuch» in's Auge fasst. Oft finden wir auch Flashar vertreten, einen von denen die meistens «auf Ton» arbeiten. Er hat viel Humor, nimmt seine Vorbilder gar kräftig her, bleibt aber fast immer noch so viel Realist, dass seine Schöpfungen als fröhliche Genremalereien gelten könnten. Die groteske Caricatur hat er fast nie gepflegt. Das gilt auch von A. Mandlick, der in sehr liebenswürdiger und natürlicher Art und Weise das moderne Leben behandelt, amüsante und glaubwürdige Momentbilder aus Salon und Wohnstube vorführt und mit grosser Sorgfalt die Tonwerthe abwägt. «Valeurs» leitet auch die Parole von Fr. Wahle; er geht so weit, dass ihm die Valeurs die Hauptsache sind, eine weiche harmonische Abstufung und Gruppirung der Töne ihm oft näher geht, als die Charakteristik selbst. Er ist Maler durch und durch, sein Schwarz-Weiss ist von einer Farbigkeit, die ein Anderer oft mit der Polychromie kaum erreicht. Aber die Menschen, die Wahle aufspazieren lässt, sind darum nicht weniger echt; er sieht gut und witzig und hat die Weisheit ergründet, dass die regste Phantasie des Caricaturisten die Komik nicht erreichen kann, welche die Göttin Natur in launigen Stunden selbst zu entwickeln versteht.

Eine der elegantesten Erscheinungen in diesem Künstlerkreise ist Hermann Schlittgen. Seine Domäne ist der Salon, oder richtiger, sind die Salonmenschen, ob er sie nun im Boudoir einer schönen Frau, auf der Strasse, im Theater, auf dem Ball, auf dem Eise oder im Restaurant belauscht. Seine kecke, pikante und treffsichere Zeichenmanier ist weit bekannt und eine ganze Menge von Winkelillustratoren deutscher Bilderblätter suchen sie nachzumachen, wobei sie freilich seine Figuren bis zur absoluten Copie oft «nachempfinden». Schlittgen kleidet seine Gestalten stets mit tadelloser Eleganz, er ist der unfehlbare Darsteller der Welt, in der man sich amüsirt, der ganzen und halben «Gesellschaft», der lions und lionnes, der Maler des Flirt und des Pschütt in allen Formen. Er generalisirt immer die Klasse, es ist die Weltdame, der Gardelieutenant, die reiche Erbin, der Roué, was er uns vorführt; nicht eine unerschöpfliche Fülle einzelner Gestalten und Charaktere hält er nacheinander fest, er verdichtet die Eigenheiten eines ganzen Standes zu wenigen, dann aber auch ausserordentlich kennzeichnenden Erscheinungen. Schafft ein Oberländer eine lückenlose Culturgeschichte seiner Zeit in Bildern, so liefert Hermann Schlittgen eine Monographie der «oberen Zehntausend». Darum freilich ist er durchaus noch nicht monoton, im Gegentheil, in der Gruppirung, in Bewegung und Costüm sind Schlittgen's Gestalten unendlich mannigfaltig. Er ist auch ein Chronist der Mode und zwar bildet er ihre Bizarrien einfach ab, wie sie sind, ja er findet sogar ihren malerischen Reiz heraus, statt sie durch Uebertreibungen zu verhöhnen. In dieser Art hat Schlittgen manche Aehnlichkeit mit van Beers. In den letzten Jahren wandte er sich mit steigendem Erfolg auch der Farbe zu und seine Bilder zeigen gerade in coloristischem Sinn ganz hervorragende Werthe und grosse Schönheit des Tons. Die natürliche Eleganz seiner Zeichnungen ist auch seinen Oelbildern eigen; in impressionistischen Pastellstudien hat er mit Glück und fröh-

lichem Wagemuth sich an die tollsten Experimente gemacht, namentlich in einigen flüchtigen Skizzen aus Pariser Schaubühnen und Tanzlokalen virtuose Augenblicksbilder des Grossstadtlebens geschaffen. Von den oben genannten «Typen» Schlittgen's ist der Lieutenant wohl die gelungenste und bekannteste, der selbst- und siegesbewusste, schneidige, etwas näselnde, gut gewachsene, tadellos uniformirte, courschneidende Garde-Schwerenöther, der sein Leben zwischen Dienst und Sect verbringt und gelegentlich aus Mitgefühl für seine Gläubiger noch eine reiche Erbin angelt. Glänzender hat Schlittgen nie geoffenbart, was er kann, als in seinem Beitrag zur letzten Jubiläumsnummer der «Fliegenden»: Drei Worte, Geist, Schönheit, Geld. Ein Ball: das junge Mädchen, das Nichts hat als Geist, hat einen einzigen Mann gefunden, der sich mit ihr unterhält, die «mit Schönheit» wird von einer Gruppe alter Herren umschwärmt — und um eine nicht gerade hübsche junge Dame, die in Brillantenschrift die Weisung trägt: «Hier ist eine reiche Erbin zu vergeben», schaaren sich die jungen Herren dicht, wie die Mücken an einem Sommerabend um eine Gartenlampe. Bitter, bitter, aber wahr!

Am alten Opferaltar.

An diesem Altar hier stundenlang,
Wo einst Weihende Kränze brachten,
Sinnend verweilen in stillem Betrachten,
Lauschen auf einen fernen Gesang,
Wär's nicht ein himmlischer Müssiggang?
Ganz im All der Gedanken verschwinden,
Während zum einsam nächtlichen Lauf
Ueber den Wolken, den stahlblau dunkeln,
Taucht der eisige Mond herauf,
Und die Sterne beginnen zu funkeln.

Hermann Lingg.

Auch der liebenswürdige und künstlerisch so überaus vornehme René Reinicke entnimmt seine Stoffe oft der vornehmen Gesellschaft, wenn auch nicht so ausschliesslich wie Schlittgen. Was Feinheit des Tons, Zartheit der Lichtvertheilung und malerische Duftigkeit der Technik betrifft, hat Reinicke nur in Einem einen Rivalen, in dem erst in den letzten Jahren auftauchenden Horadam, der seine Zeichnungen, d. h. Wasserfarben-Grisaillen mit wahrhaft unendlicher Liebe durchbildet. Die beiden liefern wirklich fast nur in jeder Hinsicht vollendete Kunstwerke ab, sind bei aller Realistik immer anmuthig und gefällig,

und entzückende Frauenköpfchen lachen besonders oft aus René Reinicke's Bildern. Feintönig und manchmal ein wenig melancholisch sind G. Buchner's Bilder, der gerne Dorfgeschichten und poetische Dämmerstimmungen malt. P. Bauer hat in seiner correcten, scharfen Darstellungsart Manches mit Zopf gemein, neigt aber einer realistischeren, wenig sentimentalen Richtung zu.

Lange Zeit hat auch Lothar Meggendorfer (ein Münchener, geboren 1847) zu den populärsten Mitarbeitern der «Fliegenden» gehört; seine Verdienste lagen weniger auf dem Gebiete sonderlich malerischer, künstlerisch vertiefter Darstellung, als in seiner oft kindlichen Naivität und seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe für drollige Vorfälle, verwickelte Zufallscomödien und drastische Mimik. In ungezählten Bilderbüchern, deren beste bei «Braun & Schneider» erschienen, hat Meggendorfer das Talent eigentlich noch zweckmässiger geübt und sein merkwürdiges Talent zum «Bosteln», wie wir familiär sagen, brachte ihn zur Erfindung ganz allerliebster beweglicher Caricaturen: «Ziehbilderbücher». Seit Jahr und Tag ist Meggendorfer, der selbst jetzt «humoristische Blätter» herausgibt, aus den Reihen der Mitarbeiter der «Fliegenden» verschwunden.

Und die «Lustigen» von heute! Da sind vor Allem die überaus fröhlichen, oft ausgelassenen Humoristen Emil Reinicke und A. Hengeler, zwei Künstler, die allen Dingen auf der Welt irgend eine ausgesucht komische Seite abzugewinnen wissen, die ihre Charakterisirung in übermüthigen Uebertreibungen äussern und mit

Auf der Redoute.
(Ein Zeitbild.)

Trompetenstoß. Bekanntmachung: „Ein Ehering wurde gefunden!"

unwiderstehlicher Heiterkeit den Beschauer anstecken. Beider Gebiet ist umfangreich, sie «machen Alles», Jeder freilich Etwas besonders gut. Emil Reinicke die Thiercaricaturen, in welchen er oft nahe an Oberländer's Meisterschaft herannaht, Hengeler romantische und intime Idyllen aus dem Thierleben, worin Hummeln und Feldmäuse in Menschenrollen auftreten und das Kleinleben des Waldes überhaupt mit ebensoviel Humor als naiver Poesie in's Menschliche übersetzt wird. Hengeler hat auch viele kleine Juwele von Oelbildern nach solchen Motiven geschaffen. Lustig und vielseitig wie die Beiden ist Th. Graetz, und auch er zieht die Thierwelt gern in den Bereich der Caricatur und lässt Löwen und Elefanten allerlei ergötzliche Gesichter schneiden. Eine flotte, kräftige Zeichenmanier ist ihm eigen.

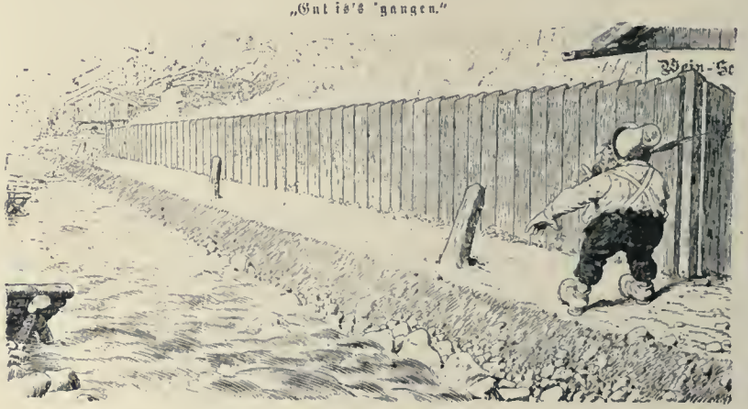
Der Wiener H. Schliessmann, der verblüffend sichere Contouren zeichnet, behandelt wie Meggendorfer mit besonderer Bevorzugung complicirte «Unglücksfälle» oder tolle Streiche in Bilderserien, meist in einfacher naturwahrer Darstellung, aber immer vergnügt und unterhaltend. Von den Jüngsten ist Th. Th. Heine zu nennen, ein sehr talentreicher junger Künstler, der sich vor der Hand viel von japanischem Stil beeinflusst zeigt, stark, aber auch geschmackvoll stilisirt, und recht groteske Einfälle hat.

Auch Eugen Kirchner ist einer der Jüngsten und in der Redaktion der «Fliegenden Blätter» verspricht man sich mit Recht viel von ihm. Eine charmante Fröhlichkeit beseelt seine breit gehaltenen, formsicheren Zeichnungen und er hat noch nicht sehr viele in die Oeffentlichkeit gebracht, aber was er brachte, hat den ungetheilten Beifall aller Derer gefunden, die was von Kunst verstehen und gerne lachen.

Auch Professor Otto Seitz hat mancherlei famoses Bildwerk beigesteuert und seine drastisch-komischen Caricaturen von modernen Bildern zählen wohl dem Gelungensten bei, was hier in diesem von Anfang an mit Vorliebe gepflegten Genre geboten wurde.

Und nun noch — last, not least — Hermann Vogel! Die «Fliegenden» nennen ihn mit Stolz und Freude den Ihrigen und in der That haben sie vielleicht

„Gut is's 'gangen."



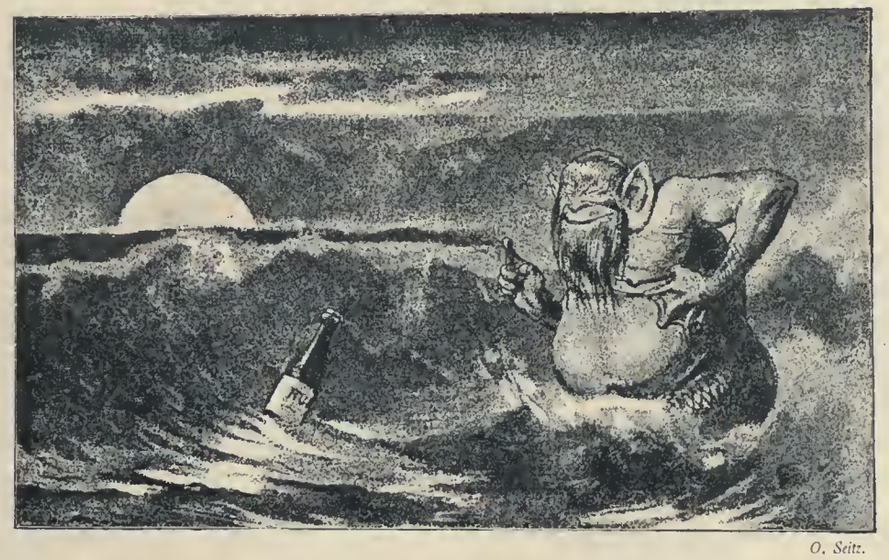
„Jetzt heißt's rechts halten, Poldl, sonst liegst im Wasser! — . . . . Gut

is's 'gangen — nix is g'schehn!"

Ad. Oberländer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Titelblatt der „Fliegende Blätter“ No. 2000.

seit langer Zeit keinen Mitarbeiter gehabt, dessen inneres Wesen dem Geiste, der diese Blätter leitet, so homogen ist, wie das seine. Er steht in seiner Kunst etwa zwischen Moritz v. Schwind und Adrian Ludwig Richter, die reiche, glänzende Phantasie, den edlen Formensinn des Ersten, mit der tiefen Gemüthsinnigkeit, den familiären anheimelnden Ton des Zweiten verbindend. Ein Gedankenmaler, ein Bilderpoet, ein fesselnder Fabulirer wie kein Zweiter. Er steht im intimsten Verkehr mit den Naturgeistern, er versteht, was die Thiere reden und was der Wald rauscht und mit diesen Sonntagskindergaben ist er ein Märchenerzähler geworden, der Alt und Jung bezaubern muss. Seine Gnomen und Elfengestalten, seine plaudernden und agirenden Thiere, seine niedlichen Kinder und gemüthlichen Alten, wie innig und sinnig spricht das uns an! Hermann Vogel hat neben feinem Gefühl für Stil ein grosses Compositionstalent und arbeitet seine Compositionen so liebevoll durch, dass auch die kleinsten landschaftlichen Details, die Pilze im Moos, die Blüthen an den Bäumen, die Farnkräuter im Waldschatten eine ganz bestimmte, wohl berechnete Rolle in seinen Bildern spielen. Auch Allegorisches weiss er mit viel Geist und Witz zu geben, wie das brillante, als Illustration dieser Chronik beigegebene Blatt über die deutsche Kunst beweist. Meist aber ist Vogel's Humor harmlos und naiv und aus der Hälfte seiner Bilder klingt das lustige Lachen des Kobolds, der eben einen Schelmenstreich verübt.



O. Seitz.

Hermann Vogel steht heute im 39. Lebensjahre. Er wurde als der Sohn eines Baumeisters in Plauen geboren, eines kunstbegabten Mannes, den ein freundlicheres Lebensschicksal vielleicht selbst zum bedeutenden Künstler gemacht hätte. So hiess es, den goldenen Boden des Handwerks bebauen. Hermann Vogel hat zuerst studirt und ward dem Beruf der Rechtsgelehrsamkeit bestimmt. 1873 kam er nach Leipzig auf die Universität, hörte hier die kunstgeschichtlichen Collegien bei Overbeck, Springer und Jordan aber lieber als Pandekten, und setzte es denn schliesslich auch durch, dass er in Dresden sich an der Akademie, endgültig einem lang gehegten Sehnen nachgebend, dem Kunststudium widmen durfte. Die Akademie gewährte ihm aber bald wenig Befriedigung — ein Satz, den man wohl in alle Biographien wahrer Künstler einfügen kann, deren Talent jemals auf einer Akademie in spanischen Stiefeln einexercirt wurde. Vogel's reiche Phantasie drängte zu eigenem Schaffen und der Einzige unter den akademischen Lehrern Dresdens, zu dem den jungen Maler geistesverwandtes Streben zog, hatte ein Jahr vorher sein Lehramt niedergelegt — Ludwig Richter.

In die reizlose Kälte des Antikensaals verbannt, wäre des jungen Malers Talent unter Vorurtheilen und Gypsfiguren verdorben — da verschaffte ihm ein Freund von dem Leipziger Verleger Otto Spamer den Auftrag, W. Wägner's «Nordisch-germanische Heldensagen», ein bekanntes Werk für die heranwachsende Jugend, mit zahlreichen Illustrationen zu versehen. Vogel verliess die Akademie, der junge Zeichner ward bekannt und begehrt, die Aufträge häuften sich. Den feinen, innerlichen Künstler

Rücksichtsvoll.

„Du magst sagen, was D' willst — der Bismarck ist und bleibt der g'scheidste Mann in diesem Jahrhundert!" — „Nix so laut, Großbauer! Hinter uns sitzt der Bürgermeister — daß der's am End' übelnimmt!"

Heimathlos.

Ich habe keine Heimath mehr,
Weil ich mein Lieb verloren,
Fremd irr' ich in der Stadt umher
Und einsam vor den Thoren.

Die Vöglein lassen schon im Chor
Ihr Frühlingslied erschallen,
Die Sonne scheint noch wie zuvor,
Doch mir will nichts gefallen.

Die Blumen, die erst aufgeblüht,
Sind über Nacht erfroren —
Was kümmert mich, was noch geschieht?
Ich hab' mein Lieb verloren!

Victor Hamlet.

von heute erkennt man freilich in den Illustrationen zur Nibelungensage und zu «Gudrun» noch nicht, aber Hermann Vogel's ausserordentliches Compositionstalent ist in jenen Arbeiten schon deutlich erkennbar. Frohnarbeit war's freilich, doch es folgte wenigstens ein Auftrag dem andern. 1876 machte Vogel, wie er selbst launig erzählt, in Berlin bei A. v. Werner den schwachen Versuch, wieder einen Lehrer zu gewinnen, kehrte aber erleichterten Herzens um, als er den Künstler nicht zu Hause traf. 1877 sah er Italien. In der handwerksmässigen Produktion, die Vogel um's Brod betrieb, fühlte er seine künstlerische Energie nach und nach bedenklich sinken und sein Talent wäre wohl stark verflaut, wenn nicht wie durch einen Zufall namhafte Künstler, wie Thumann, Woldemar Friedrich, Einsicht in seine Mappen bekommen, und ihn zu neuem, fruchtbarerem Schaffen ermuthigt hätten. Er fing an wieder fleissig nach der Natur zu arbeiten, und so kam er schliesslich über alles Dilettantische hinaus und ward das, was er nun ist, ein echter Künstler. Hermann Vogel ist Junggeselle geblieben. In einem idyllisch gelegenen Häuschen, das er sich in Loschwitz bei Dresden gebaut, lebt er, den die «Fliegenden» erst seit einigen Jahren für sich gewonnen haben, eine Art von weltscheuem Einsiedlerleben und ist wohl der einzige Mitarbeiter des Blattes, welchen die Herren Braun & Schneider noch niemals von Angesicht zu Angesicht sahen. In Bälde wird ein Werk in der Oeffentlichkeit erscheinen, das Hermann Vogel's Namen in glänzender Weise der Nachwelt erhalten dürfte. Er hat eine Prachtausgabe der Gebrüder Grimm'schen Märchen für Braun & Schneider illustrirt, das vielleicht das überhaupt schönste und kostbarste Märchenbuch darstellen dürfte, das je gedruckt worden ist. Das von Gustav Doré ist dabei nicht vergessen. Vogel's zahlreiche Zeichnungen zu diesen schönen Volksmären kann man nicht mehr Illustrationen nennen, es sind congeniale Nachdichtungen von einer Poesie und Anmuth, die noch kein Anderer in diesem Genre übertraf. Jede Vignette, jedes Bild spiegelt des Künstlers reiches Gemüth in wunderbarer Weise wieder und Hermann Vogel, den die Aufgabe, welche ihm geworden, ausserordentlich erfreut hat, wird wohl selbst das Buch als die Krönung seines Lebenswerkes betrachten. Damit sei freilich nicht gesagt, dass dieser begnadete Künstler, dessen Arbeiten von Blatt zu Blatt innerlicher und werthvoller werden, uns nicht noch manche freudige Ueberraschung sollte vorbehalten haben.

Aus dem Thierleben

Treibjagd

Wie die «Fliegenden» in ihrem Bilderschmuck die Entwicklung der deutschen Zeichenkunst seit einem halben Jahrhundert darstellen, so illustriren sie auch die Geschichte der Holzschneidekunst in dieser Epoche. Nur ein kleiner Theil des Publikums mag eine Ahnung haben, welchen enormen Aufwand von Kunst, von Zeit und Mitteln gerade dieser Theil des redaktionellen Betriebes beansprucht, wie lange es dauert, bis der Drucker das fertig stellen kann, was der Zeichner entworfen hat. Und wie viel missglückt! In den Schränken der Redaktion lagen zwischen drei- und viertausend Holzstöcke, die nie verwendet wurden — das mag einen Begriff geben von der Zahl derer, die wirklich zur Verwendung kamen. Anfangs — und noch lange, lange Jahre wurde in kräftiger Strichmanier gezeichnet und demgemäss in Holz geschnitten und gleich in den ersten Jahren des Bestehens des Braun & Schneider'schen Verlags kam die xylographische Kunst zu hoher Blüthe. Die Facsimileschnitte nach Kaspar Braun, nach Schwind, nach Lichtenheld's oft sehr malerisch und stimmungsvoll gehaltenen Zeichnungen, nach Busch und Anderen, legen davon Zeugniss ab. Hervorragende Holzschneider waren: Hans Rehle, Bernhard Götz, Franz Kreuzer, Nikol. Knilling, Christian Ruepprecht, Jos. Blanz, Joh. Schwarz, August Meyer, Max Diemer, Karl Hauer, Jakob Gehrig, Theodor Knesing, Jos. Knilling, Ludwig Ruepprecht, Richard Klepsch, H. Scheidner, Moritz Wittig, W. Hecht, Paul Theuerkorn, Wilhelm Maisch, Lindemann, Häusler, E. Schempp. Diese Künstler waren zum Theil im xylographischen Atelier von Braun & Dessauer, dann in der Werkstatt von Braun & Schneider und zum kleinen Theil ausserhalb des Ateliers thätig. Heute betreibt meines Wissens die Firma keine eigentliche xylographische Anstalt mehr.

Ein Knallprotz comme il faut.

Eine Kaminkehrer-Versammlung
unter polizeilicher Ueberwachung.

Der ersten Blüthe der Holzschneidekunst, die selbstverständlich über den Rahmen der «Fliegenden», der «Bilderbogen» und ähnlicher Verlagswerke hinaus der deutschen Kunst ihre Früchte trug, folgte in den sechziger Jahren ein merklicher Verfall und wir sehen da manches Kunstwerk des Zeichners vom Xylographen bedenklich zugerichtet. Aber eine neue Blüthe erstand der edlen Kunst, die sich an immer schwereren Aufgaben übte, die heute für diese ihre Aufgaben kaum mehr eine Grenze ihres Vermögens kennt. Die Zeichner überbieten sich in immer subtileren, immer zarten, farbig getönten Vorbildern und die Xylographen halten Schritt. Die feine Holzschnittmanier, welcher der Künstler nicht mehr die Strichstärken und Strichlagen, sondern in weich und breit gehaltenen Grisaillen nur mehr die Tonwerthe vorschreibt, hat sich zu einer Feinheit, einem Raffinement entwickelt, die für sich

allein schon des Kenners ganzes Entzücken bilden. Das ist nicht mehr in das kernige Buchsbaumholz geschnitten, das ist nur mehr geritzt und es gehört schon ein scharfes Auge, meist aber die Loupe dazu, um auf dem Holzstock die feinsten Unterschiede von Erhöhungen und Vertiefungen noch zu unterscheiden. Die Zufälligkeiten, welche bei der Pinselführung des aquarellirten Vorbilds entstanden, die Eigenart des Bleistiftstriches, das zarteste hingehauchte Tönlein in Luft und Wolken werden von den Meistern des Tonschnitts heute wiedergegeben, jeder Eigenart des Künstlers wird Rechnung getragen und doch bleibt der Vortrag des Xylographen fein und leicht. Das Beste, was in den «Fliegenden» an Holzschneidekunst zu sehen ist, darf man dem Besten, was französische und amerikanische Holzschneider leisten, heute mindestens ebenbürtig schätzen. Unter den ersten Künstlern des Tonschnitts sind gegenwärtig zu nennen die beiden Schlumprecht, Konr. Strobel, O. Kresse. Auch von den früher genannten Xylographen arbeiten viele auch zur Zeit noch für die «Fliegenden». Manches Bild braucht Wochen, bis es vollendet ist und die kostbarsten Holzschnitte werden mit 3—400 Mark bezahlt. In der Herstellung der Holzschnitte hat sich im Laufe der Zeit manche Veränderung ergeben. Früher mussten die Künstler direkt auf den Holzstock zeichnen — und zwar natürlich Alles «verkehrt», so, dass «rechte Hand, linke Hand, Beides vertauscht» war — seit geraumer Zeit hilft die Photographie über diese leidige Verpflichtung weg. Früher wurden die Bilder der «Fliegenden» direkt vom Holzstock gedruckt, seit Mai 1885 werden allgemein Galvanos zum Drucke angewendet, eine Nothwendigkeit, die sich aus der ungeheuer wachsenden Auflage der «Fliegenden» ergab. Die Galvanos stellt die E. Mühlthaler'sche k. Hof-Buch- und Kunstdruckerei in München her, die auch den Druck der «Fliegenden Blätter» — wie der «Kunst unserer Zeit» — seit Jahren besorgt. Nebenbei gesagt, beansprucht der Druck jeder Nummer acht volle Tage, denn mit der Blitzzuggeschwindigkeit, mit welcher unsere Tageszeitungen durch die Presse fliegen, kann ein solches Blatt nicht gedruckt werden. In letzterer Zeit werden Autotypie und einfache Zinkographie für geeignete Vorbilder bei den «Fliegenden Blättern» häufig angewandt und die ausserordentlich vorgeschrittene Entwicklung der photochemischen Techniken lässt diese Verfahren auch die Wirkung künstlerischer Reproduktionsarten beinahe erreichen. Aber das Hauptvervielfältigungsmittel unseres Blattes bleibt doch das edelste und schönste, das es für solche Zwecke überhaupt gibt, der Holzschnitt, des

H. Schliessmann.

Am Neujahrsmorgen.

„Darf ich um Feuer bitten?"

Herm. Vogel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Stossseufzer eines deutschen Malers.

Der bezechte Kutscher.

„Teufel, Sie fahren ja fortwährend im Zick-Zack!" – „Was will ma' machen, Euer Gnaden, wenn's Einen bald rechts, bald links reißt und ma' nix zum Anhalten hat als die Zügel!"

alten Dürer's markige urdeutsche Kunst, die charaktervollste, ehrlichste von allen graphischen Techniken, die leider freilich heutzutage von den meisten illustrirten Wochenzeitungen der unseligen, Alles überstürzenden Aktualität zu Liebe oft schmählich missbraucht wird. Holzschneiden ist eine ernste, innerliche, beschauliche Kunst, ein Ding, das Liebe braucht und Zeit. Was «bis vorgestern» fertig werden muss, für das sind im Grunde die Buchsbaumplatten zu gut. — —

Wie jede Richtung deutscher Kunst unter den Zeichnern der «Fliegenden» vertreten war und ist, so waren die Blätter von jeher auch ein Tummelplatz für die deutschen Poeten und ihre Bedeutung in diesem Sinne darf wahrhaftig nicht unterschätzt werden. Von den Einsendern jener hunderttausende von launigen Einfällen, aus welchen sich die Nummern in der Hauptsache seit 50 Jahren zusammensetzen, weiss die Chronik nichts zu berichten, als das, dass thatsächlich ganz Deutschland hier mitgearbeitet hat und dass das Lustigste von Erdachtem und Erlebtem stets seinen Weg zunächst nach der Redaktion der «Fliegenden Blätter» findet. Sie haben ihre Mitarbeiter in jedem Stand, in jedem Alter und Geschlecht; der beste Mitarbeiter freilich bleibt die Wirklichkeit und das Tollste und Lustigste, was die fröhliche Chronik verzeichnet, ist sicher in Wahrheit vorgekommen. Zwischen diesen bunten Blüthen des Tageshumors finden wir aber auch zahllose Juwele von unvergänglichem literarischem Werth eingestreut und neben den namenlosen Mitarbeitern, die der Zufall brachte, haben die «Fliegenden Blätter» auch nicht wenige zu verzeichnen, deren Namen Sterne erster Grösse am deutschen Poetenhimmel darstellen. Wie viele viele frohe Lieder, die heute in aller frohen Burschen Munde

Der Herr Kraftmeier hat's leicht. Wenn er bei Regenwetter seinen Schirm vergessen hat, leiht er sich in seinem Stamm-Cafehaus einen Marmortisch und benützt denselben als Regenschirm.

Späte Erkenntniß.

Professor der Botanik (nachdenkend): „Binsen? Kuhblumen? Vergißmeinnicht? Sollte ich etwa in einen – Sumpf gerathen sein?!"

sind, haben zuerst hier gestanden! Das halbe Lahrer Commersbuch — nebenbei gesagt, ein Prachtbuch, das jeder Deutsche in seine Bücherei stellen und zur Hand nehmen sollte, so oft ihm Alltagssorgen die Stirne kraus ziehen — ist in den «Fliegenden Blättern» beheimathet. Viktor v. Scheffel und der schon genannte Ludwig Eichrodt haben ihr Bestes und Feuchtfröhlichstes hier zuerst niedergelegt. Von Scheffel sind da die Prähistorischen Balladen, die Rodensteiner Lieder und was sonst noch zu den Glanznummern des «Gaudeamus» zählt; Eichrodt hat ausser seinen köstlichen Biedermaieriaden die originellen Strophen der «Wanderlust», den Bruder Straubinger, das Menschenlied und noch so vieles Andere beigesteuert. In der

ersten, stürmischen Zeit finden wir von leidenschaftlicher Freiheitsliebe durchbrauste Zeitgedichte von Joh. Bapt. Vogl, von Otto v. Reichert, von Freimund Raimar, (Rückerts bekanntes Pseudonym) und Anderen. Zu den alleredelsten Perlen novellistischer Art gehören Franz Trautmann's alterthümelnde Geschichten, die so traulich und heimelig sich lasen und so weit weg waren von der Butzenscheibenromantik späterer «stilvoller Erzähler». Wie hat Trautmann jeden Winkel des malerischen alten München mit behaglichen und drolligen, immer aber echten und warmblütigen Figuren zu beleben gewusst, wie hat er uns die Gestalten lang vergangener Fürstengeschlechter und grosser schlichter Menschen aus alter Vorzeit so seltsam nahe gebracht und mit uns vertraut werden lassen! Von einer prächtigen Publikation des Verlages, «Hauschronik», deren bester Mitarbeiter Trautmann war und die ganz von seinem Geiste getragen ist, existirt leider nur ein Band und der ist noch dazu im Buchhandel längst vergriffen. Die Graf'schen Reisebriefe, die lange Jahre zu den begehrtesten Gaben der «Fliegenden Blätter» gehörten, wie auch eine Reihe gar köstlicher Judengeschichten, vom «verhexten Hut», «Hosen und Tornister» u. A. haben Brendel zum Verfasser. Hier sei eingeschaltet, dass die zahlreichen und oft sehr guten jüdischen Witze und Anekdoten in den «Fliegenden Blättern» fast durchgängig von Juden stammen, also nicht etwa vom Rassenhass diktirt sind. Die Einsender denken sich wohl: «Wer sich nicht selbst zum Besten halten kann, der ist gewiss nicht von den Besten».

Auch der geniale Erzähler Fr. Gerstäcker zählt den berühmtesten Prosa-Mitarbeitern der «Fliegenden Blätter» bei, dann Emile Maria Vacano, der Kunstreiter und Dichter, Ludwig Steub hat die Fabel seines reizenden Lustspiels «Das Seefräulein» zuerst als Novelle hier erzählt, Hackländer eine seiner ergreifendsten kürzeren Erzählungen «Zwei Nächte» ebenfalls hier veröffentlicht. Ueberhaupt haben Novelletten und Novellen in den «Fliegenden Blättern» früher eine grosse Rolle gespielt und sind sehr, sehr gern gelesen worden. Phantastische Märchen, lehrreiche Parabeln in Erzählungsform und meist in orientalischem Gewande kamen dazwischen.

Und welche Menge an Namen hervorragender Lyriker finden wir vertreten! Da ist Vieles auf Hochdeutsch, auf Oberbayerisch und Pfälzisch — auch Prosa — von Franz von Kobell, dem liebenswürdigen und kerngesunden Dichter-Gelehrten, der das edle Waidwerk, die Menschen, die Berge und den «Schampus» so lieb hatte, da sind Carl Stieler's schwungvolle Chiemseelieder und launige Genrebildchen aus den Bergen. Fr. Th. Vischer, der immer ein wahrer Freund der «Fliegenden» gewesen ist, und sie immer gern wieder auf's politische Gebiet hinüber gedrängt hätte, C. Schultes, der Dichter der «Landsknechtlieder», Emanuel Geibel, Oskar v. Redwitz, L. Schücking, C. Herloss-

René Reinicke pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Picknick im Walde.

Drei Worte.

Geist.

sohn, R. Reinick, A. Kopisch, H. Dewils, J. Kerner, Ludwig Pfau, Martin Schleich, Fr. Hornfeck, L. Kalisch waren vertreten. Wir finden von Hermann Lingg edelschöne Poesien, von Martin Greif, von Wilh. Hertz, von Friedrich Bodenstedt und Felix Dahn; dann H. Seidel, Edwin Bormann, Emil Peschkau, der «harmlose Plauderer» von Völderndorff, Sacher Masoch, Dr. Märzroth, August Silberstein, Ludwig Hevesi, Ludwig Fulda, Theob. Gross, F. Brentano, M. Barak, Moritz Jokai, P. K. Rosegger, Ernst Eckstein («Der Besuch im Karzer»), Schmidt-Cabanis! Eine Specialität der «Fliegenden Blätter» ist die oft in prickelnd geistreicher Form gebotene Sprücheweisheit der «Gedankensplitter». Crassus

Schönheit.

(d. h. Krassberger) und Roderich gehören zu den bedeutendsten Mitarbeitern dieser Sparte! Einer der Allergetreuesten des Hauses, durch ungezählte Beiträge in den «Fliegenden», durch liebenswürdige Kinderschriften und eine Reihe von andern Büchern, durch seine Ausstellungsschnaderhüpfeln und seine Schnaderhüpfeln über die «Nibelungentrilogie» bekannt, ist Franz Bonn, der auch häufig unter dem Scherznamen v. Miris (von mir is') auftritt. Er zählt wie Ed. Ille zur Redaktion selbst.

Vieles, was zuerst die «Fliegenden Blätter» brachten, hat der Verlag von «Braun & Schneider» wieder zu

Geld.

werthvollen Sonderausgaben vereinigt, so die militärischen Scherze in «General Rockschössel's Erinnerungen» und «Im Frieden», die lustigen Balladen und Romanzen, bekanntlich auch eine Specialität der «Fliegenden» in «Hagebutten», Haider's Zeichnungen in «Die Jagd in Bildern», L. v. Nagel's Bilder im «Nagel-Album», das Juristische im «Vademecum für lustige und traurige Juristen», dann kamen «Lustige Jagd», «Lustiger Sport», «In der Sommerfrische», «Novellen-Pastete», «Unsere Frauen», «Jocusus hebricosus», ein medizinisches Vademecum und noch vieles Andere. Noch würden die

„Ist die gnädige Frau nicht zu Hause?"
„... Je länger ich Sie anschaue, desto weniger ist sie zu Hause!"

100 Bände, von denen wir reden, für Dutzende von solchen Extraausgaben in Wort und Bild werthvollen Stoff bieten.

Der redaktionelle Betrieb der «Fliegenden Blätter» ist von überraschender, wahrhaft patriarchalischer Einfachheit. Die Post bringt einen riesenhaften Einlauf täglich, von Witzen und Erzählungen, von Gedichten und Anderem, was von den Verfertigern als der «Fliegenden» würdig erachtet wurde. Manche schicken ganze Stösse von Witzen zugleich, Viele benützen auch in bewundernswerther Unverfrorenheit die Blätter selbst wieder als Fundgrube für ihre «Einfälle». Ja es ist auch schon vorgekommen, dass besonders Schlaue als Zeichnungen Pausen von Bildern der — «Fliegenden» anboten. Dass bei den Einsendungen das Schlechte zum Guten ungefähr in dem Verhältniss steht, wie im Krieg die Kugeln, welche treffen, zu denen, die in's Blaue fliegen, kann man sich denken. Der Schöpfungstrieb ist bei den Unberufenen von jeher am Stärksten gewesen, davon kann Jeder, der je auch nur in der kleinsten Redaktion gesessen, sein Liedchen singen. Der ganze Einlauf nun circulirt zunächst bei einer kleinen Zahl von Intimen des Hauses, die über tauglich und untauglich ihr Votum abgeben. Das so Gesichtete wird in der Redaktionsstube selbst, in der nur die Herren Kaspar Braun jun., Julius Schneider und dessen Bruder Hermann Schneider thätig sind, weiter verarbeitet, oder zu literarischer Verarbeitung an Mitarbeiter hinausgegeben. Die Illustratoren werden je nach der Art der Aufgabe aus dem künstlerischen Generalstab der Blätter ausgewählt, und wenn diese ihre Arbeiten abgeliefert haben, wieder die Holzschneider bestimmt. Das Zusammenstellen jeder Nummer erfordert mehrtägige Arbeit und sorgsamste Ueberlegung, und ein paar Wochen, bevor sie erscheint, muss die Nummer auch schon gedruckt sein. Bekanntlich erscheinen die «Fliegenden» an allen Plätzen Europa's annähernd gleichzeitig, in Amerika acht Tage später.

Im Gründungsjahr 1844 betrug die Abonnentenzahl der «Fliegenden» schon an 2000; 1846: 17,000; 1856 war die Zahl der Abonnenten wieder auf 7—8000 zurückgegangen — die «politische Epoche» der «Fliegenden Blätter» — 1873 auf 20,000 gekommen, 1882 auf 42,000, 1889 auf 80,000, 1893 zur Jubiläumszeit auf 95,000. Die Packete der Jubiläumsnummer, die nach Leipzig gingen für den Buchhandel, brachten zwei Pferde nicht aus dem Verlagsgebäude heraus, man musste zwei weitere dazuspannen. — —

So blüht denn heute das Werk, zu dem deutscher Geist, deutsches Gemüth und deutsche Kunst vor fünfzig Jahren den Grund gelegt haben, so frisch und reich wie kein ähnliches Unternehmen in weitem Umkreis, die Freundschaft der ganzen gebildeten Welt begleitet es, in Palast und Mansarden ist es gekannt und willkommen! Mögen die «Fliegenden Blätter« sich so weiter entwickeln bis zu ihrer Säkularfeier und darüber hinaus! So lange der gute Geist von 1844 in dem Hause wohnt hinter dem Schillerdenkmal am alten Dultplatz zu München, kann's nicht fehlen. Und der gute Geist von 1844 wird dort gar treu und wohl gepflegt — und wird seine Getreuen auch weiter führen zu immer schöneren Siegen, und ihre Botschaft in immer fernere Winkel der Erde tragen, «denn der Humor ist wunderthätig!»

K. Braun.

N
3
K86
Bd.5
Halb.1

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY